

اثبات نفی

شمس الرحمن فاروقی

مکتبہ جامعہ دہلی

اشتراک

پیشکش کنندہ: فوج آفرین برائے

اثبات نفی

اثبات نفی

شمس الرحمن فاروقی

مکتبہ جامعہ دہلی

اشتراک

پیشکش کنندہ: مولانا ابوالحسن علی

Asbaat-o-Nafi
by
Shamsur Rehman Farooqui
Rs.80/-



صدر دفتر

011-26987295 ☎

مکتبہ جامعہ لٹریچر، جامعہ نگر، نئی دہلی۔ 110025

Email: monthlykitabnuma@gmail.com

شاخیں

011-23260668 ☎

مکتبہ جامعہ لٹریچر، اردو بازار، جامع مسجد دہلی۔ 110006

022-23774857 ☎

مکتبہ جامعہ لٹریچر، پرس بلاک، ممبئی۔ 400003

0571-2706142 ☎

مکتبہ جامعہ لٹریچر، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔ 202002

011-26987295 ☎

مکتبہ جامعہ لٹریچر، بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر نئی دہلی۔ 110025

قومی اردو کونسل کی کتابیں مذکورہ شاخوں پر دستیاب ہیں

Rs.80/-

تعداد: 1100

سن اشاعت: 2011

سلسلہ مطبوعات: 1382

ISBN : 978-81-7587-476-3

بشر: ڈاکٹر قمری کونسل برائے فروغِ ادب و زبان، فروغِ اردو بورڈ، FC-33/9، انسٹی ٹیوٹل ایریا، نیشنل دہلی۔ 110025

فون نمبر: 49539000 فیکس: 49539099

ای میل: urducouncil@gmail.com ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: سلاسا پبلشنگ سسٹمز آفیسٹ، پتھر 75-G-715 اور شمس روڈ، انظر علی ایریا، نئی دہلی۔ 110035

اس کتاب کی چھپائی میں GSM TNPL Maplitho کا نمبر 70 استعمال کیا گیا ہے۔

معروضات

قارئین کرام! آپ جانتے ہیں کہ مکتبہ جامعہ لپیٹنڈ ایک قدیم اشاعتی ادارہ ہے، جو اپنے ماضی کی شاندار روایات کے ساتھ آج بھی سرگرم عمل ہے۔ 1922ء میں اس کے قیام کے ساتھ ہی کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا جو زمانے کے سروگرم سے گزرتا ہوا آگے کی جانب گامزن رہا۔ درمیان میں کئی دشواریاں حائل ہوئیں، نامساعد حالات سے بھی سابقہ پڑا مگر سفر جاری رہا اور اشاعتوں کا سلسلہ کئی طور پر کبھی منقطع نہیں ہوا۔

اس ادارے نے اردو زبان و ادب کے معتبر و مستند مصنفین کی نیکڑوں کتابیں شائع کی ہیں۔ بچوں کے لیے کم قیمت کتابوں کی اشاعت اور طلباء کے لیے ”درسی کتب“ اور ”معیاری میر“ کے عنوان سے مختصر مگر جامع کتابوں کی تیاری بھی اس ادارے کے مفید اور مقبول منصوبے رہے ہیں۔ ادھر چند برسوں سے اشاعتی پروگرام میں کچھ قفل پیدا ہو گیا تھا جس کی وجہ سے فہرست کتب کی اشاعت بھی ملتوی ہوتی رہی مگر اب برف پگھلی ہے اور مکتبہ کی جو کتابیں کیا اب نایاب ہوتی جاری تھیں شائع ہو چکی ہیں۔ زیر نظر کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اب تمام کتابیں مکتبہ کی دلی، ممبئی اور علی گڑھ شاخوں پر دستیاب ہیں اور آپ کے مطالبہ پر بھی روانہ کی جائیں گی۔

اشاعتی پروگرام کے محمود کوٹوڑ نے اور مکتبہ کی ناؤ کھنڈر سے نکالنے میں مکتبہ جامعہ بورڈ آف ڈائریکٹرز کے چیئرمین اور جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر جناب نجیب جنگ (آئی اے ایس) کی خصوصی دلچسپی کا ذکر ناگزیر ہے۔ موصوف نے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے فعال ڈائریکٹر جناب حمید اللہ بھٹ کے ساتھ (مکتبہ جامعہ لپیٹنڈ اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے درمیان) ایک معاہدے کے تحت کتابوں کی اشاعت کے مسئلہ شدہ عمل کو نئی زندگی بخشی ہے۔ اس سرگرم عملی اقدام کے لیے مکتبہ جامعہ کی جانب سے میں ان مساحبان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ امید ہے کہ یہ تعاون آئندہ بھی شامل حال رہے گا۔

خالد محمود

نجیب جنگ ڈائریکٹر، مکتبہ جامعہ لپیٹنڈ

بانی

ادرا

زیب غوری

کی یاد میں

In this life there is nothing new in dying
And, in truth, to live is not more new.

Sergei Yeenin

فہرست

۵	اقبال کا لفظیاتی نظام
۳۶	اقبال کا عروضی نظام
۳۹	اقبال کے حق میں ردِ عمل
۶۷	نظیر اکبر آبادی کی کائنات
۹۰	اُردو شاعری پر انیس کا اثر
۹۹	”دستور الاصلاح“ اور ”اصلاح الاصلاح“
۱۰۸	محمد علی جوہر کی سیاسی غزل
۱۱۷	جاں نثار اختر اور نیا استعارہ
۱۲۶	اریب، جدید نظم کا شاعر
۱۳۵	ناصر کاظمی، ”برگ نئے“ کے بعد
۱۶۰	محمد علوی؛ دوسرا درق اور تیسری کتاب
۱۷۵	سکوت، سنگ اور صداے درد
۱۸۴	لوح بدن
۱۹۳	نئے انوکھے موز بدنے دالامیں

اشاریہ

It is always worth looking out for
signs of antiquity, whether deliberate or
unconscious, in modernity.

Frank Kermode

I never wish to meddle with names that
are sacred, unless they stand in the way
of things that are more sacred.

William Hazlitt

اقبال کا لفظیاتی نظام

اقبال بڑے شاعر تھے، اس میں کوئی کلام نہیں لیکن وہ بڑے شاعر کیوں تھے اس سوال کا کوئی مفصل اور قرار واقعی جواب نہیں مل سکا ہے۔ یا یوں کہا جائے کہ اس سوال کے جواب میں عام طور پر جو مختلف باتیں کہی گئی ہیں وہ اگرچہ دو اہم مکاتب فکر کی نمائندگی کرتی ہیں لیکن ان باتوں سے مسئلہ پوری طرح حل نہیں ہوتا۔ ایک مکتب فکر جس کے فیصلے اقبال کی زندگی ہی میں محسوس ہو چکے تھے، ان کی عظمت کا راز ان کے افکار اور فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی یا اسلامی نظریات میں تلاش کرتا ہے۔ خود ہمارے زمانے میں اقبال کو قوم پرست یا عاشق رسول یا انسانی قدروں کا علم بردار وغیرہ ثابت کرنے کی کوششیں اسی مکتب فکر کے موجودہ نمائندوں کی مختلف مساعی کی آئینہ دار ہیں۔ اس مکتب خیال کا اتفاق اس بات پر ہے کہ اقبال کی عظمت ان فکری عناصر کی مرہون منت ہے جو ان کی شاعری میں جاری و ساری ہیں۔ اب یہ اور بات ہے کہ ان عناصر کی دریافت میں مختلف نقادوں نے مختلف باتیں کہی ہیں۔ کوئی ان کی اسلام پسندی کو بنیادی اہمیت کا حامل بتاتا ہے تو کوئی ان کے فلسفہ خودی کا پرستار ہے۔ کوئی ان کے تصور انسان کا نام لیا ہے تو کوئی ان کے عشق رسول کی مالا جھپتا ہے۔ کوئی ان کے سیاسی افکار کو قوم پرست ثابت کرنے کی دُمن میں گرفتار ہے اور ان کی قوم پرستی میں ان کی بڑائی کے نشانات تلاش کرتا ہے تو کوئی ان کے تصوف کا گرویدہ ہے۔ دوسرا مکتب فکر ان نقادوں کا ہے جو اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو اہمیت تو دیتا ہے لیکن افسوس کہ اس گروہ کے نقادوں اور اقل الذکر طبقے کے لوگوں میں کوئی خاص فرق نہیں، سوائے اس کے کہ اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو

اثبات و نفی

اہمیت دینے والے نقادان کے شکوکہ الفاظ، آہنگ کی بلندی اور تنوع، استعارہ و تشبیہ کی چمک و دمک، غلاب و تبیل کے اُن پر اثر وغیرہ کے بارے میں سرسری باتیں کہہ کر سنان دین توڑتے ہیں کہ اقبال بڑے مفکر تھے۔

شکل یہ ہے کہ بڑا مفکر اور بڑا شاعر ہم معنی اصطلاحات نہیں ہیں۔ بعض اوقات تو یہ متضاد اور متضاد اصطلاحات کی شکل اختیار کر سکتے ہیں۔ سارتر نے بودیلر پر غصہ مینے کرتے ہوئے لکھا کہ بودیلر کی سب سے بڑی ناکامی یہ تھی کہ اس نے حق اور صداقت کے ایک ذاتی تصور کو حاصل اور قائم کرنا چاہا جب کہ اس کے یہ تصورات باطل اور غیر حقیقی تھے۔ اس پر کسی نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ سارتر یہ بھول گیا کہ بودیلر شاعر تھا اور بطور شاعر اسے حق تھا کہ اس کا فلسفہ نقلی یا غیر مصلی ہو۔ مراد یہ ہے کہ فلسفے کی صداقت شاعری کو سچا نہیں بتاتی اور شاعری کی سچائی فلسفے کی صداقت کو انہیں ثابت کرتی ہے۔ دونوں چیزیں الگ ہیں۔ ممکن ہے کہ کسی بڑے شاعر کے یہاں ایسے فلسفیانہ افکار مل جائیں جن کی کم و بیش صداقت پر اکثر لوگوں کا اجماع ہو (کم و بیش میں نے اس لیے کہا کہ کسی چیز کی مکمل صداقت پر اکثر لوگوں کا کیا، تھوڑے سے لوگوں کا بھی اجماع ناممکنات میں سے ہے) لیکن کسی بڑے شاعر کے یہاں قابل قبول فلسفیانہ افکار کا وجود اُن لوگوں کے لیے باعث تسکین تو ہو سکتا ہے جن کے لیے یہ افکار قابل قبول یا مستحسن ہیں لیکن یہ اس بات کا ثبوت نہیں ہو سکتا کہ قابل قبول فلسفیانہ افکار کا وجود تمام بڑی شاعری کی لازمی صفت ہے۔ میں اس مسئلے کی تفصیل میں گیا تو اصل موضوع سے دور جا پڑوں گا۔ لیکن پھر بھی اتنا کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ فلسفیانہ افکار کے ساتھ قابل قبول کی ہی شرط اتنی ٹیڑھی کھیر ہے کہ یہ بہت کم لوگوں کے گھلے سے اتر سکے گی، اس معنی میں کہ فلسفیانہ افکار یا موضوعات کا قابل قبول ہونا کسی آفاقیت کا حامل نہیں ہوتا۔ کوئی بات کسی کو سچی معلوم ہوتی ہے تو وہ سمجھتا ہے کہ وہ سب کو ہی سچی معلوم ہوگی، لیکن ایسا ہوتا نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہو سکتا ہے کہ بعض بہت ہی عمومی باتوں کو بہت ہی عمومی بیانات کا جامہ پہنا دیا جائے تو سب لوگ اس پر متفق ہو جائیں۔ مثلاً یہ کہا جائے کہ پانی زندگی کے لیے ضروری ہے تو اس پر اتفاق رائے ہو جانے کے امکانات ہیں لیکن ایسی باتیں زیادہ تر وہ ذاتی تو جملہ دروہا بلند ہی کی مصداق ہوتی ہیں۔ اقبال میں یہ غریبی ضرور ہے کہ ان کے یہاں تقریباً ہر مکتب فکر کے لوگ اپنی اپنی فلسفیانہ سچائیاں ٹھوسدیتے

ہیں۔ لیکن یہ خوبی کسی شاعرانہ خوبی یا عظمت کی بھی ضامن ہے، بجے اس میں کلام ہے۔
 مومنوعات یا انکار کی خوبی یا گہسوائی کی بنا پر اقبال کو بڑا شاعر کہنے والے نقادوں
 سے یہ سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ اگر مثلاً قوم پرستانہ افکار یا محنت رسول کے باعث اقبال
 بڑے شاعر ہیں تو پھر ان میں اور ان دوسرے شعرا میں جنھوں نے کم و بیش بھی کام کیا ہے
 کیا فرق ہے اور ان تمام شعرا کو اقبال کے شانہ بشانہ سمجھا دینے میں انھیں کیا عذر ہو سکتا
 ہے؟ اب یا تو ہمارے نقاد اقبال اور حکیت اور محنت کا کوڑی کو ایک ہی درجے کا شاعر
 مانیں یا یہ کہیں کہ اقبال نے اپنے افکار کو بہتر شاعرانہ لباس میں پیش کیا ہے۔ لہذا وہ
 بہتر شاعر ہیں۔ بہتر شاعرانہ لباس یا پیرایہ انھار کا ذکر ہوتے ہی یہ بات ماننا پڑے گی کہ خود
 ان کے نقادوں کے نقطہ نظر سے بھی فوقیت افکار کو نہیں بلکہ پیرایہ انھار کو ہے۔ لیکن اس
 مسئلے کا حل پھر بھی نہ ہر سکے گا کہ پیرایہ انھار کی وہ کون سی خوبیاں ہیں جو اقبال کو بڑے
 شاعروں میں بھی ممتاز کر دیتی ہیں۔ یہاں صرف شکوہ الفاظ، بلند آہنگی، استعارہ و تشبیہ
 وغیرہ کی کتنی فہستہ تیار کرنے سے کام نہیں چلے گا۔ کہہ دو کہ یہ خوبیاں تو عام شاعروں کی عام
 خوبیاں ہیں۔ ان کو بدولت کرنے اور مثالوں کے ذریعے انھیں ظاہر کرنے سے صرف اتنا فائدہ
 ہوگا کہ موازنہ انیسویں صدی کی طرح اعلا مثالوں کے ذمیر لگ جائیں گے، لیکن خود اقبال کا
 اختصا صی کارنامہ کیا ہے؟ یہ ثابت نہ ہو سکے گا۔ اور طو نے اپنی کتاب ”اخلاقیات“ میں تنقید
 طریق کار کی دستوں اور حدود کو محض ایک جملے میں بند کر دیا ہے، جب وہ کہتا ہے کہ ”پڑھے لکھے
 آدمی کی پہچان یہ ہے کہ اشیاء کے ہر طبقے میں صرف اسی حد تک قطعیت کی تلاش کرے جس حد
 تک مومنوع کی نوعیت اس قطعیت کی اجازت دیتی ہے۔“ اس سے ظاہر ہے کہ تنقید میں طبیعی
 علوم کی سی قطعیت تو نہیں ہو سکتی (اور طبیعی علوم بھی پوری طرح قطعی نہیں ہیں جیسا کہ کارل پاپرنے
 دکھایا ہے) لیکن اس میں اتنی قطعیت تو ضرور ہونا چاہیے کہ دو شعرا میں فرق واضح ہو سکے۔
 اگر محض مومنوع کی عمدگی یا اسلوب کے بارے میں عام باتیں کہ دی جائیں گی تو اسکوئی طالب
 علموں کو ضرور فائدہ ہوگا لیکن شاعر اور شعر کی صحیح تعین قدرت نہ ہو سکے گی۔

شعر میں بیان کردہ افکار کو قابل قبول ٹھہرانا اور اس وجہ سے شعر کو اچھا کہنا دراصل
 شاعری کے تقاضا اور اس کی حقیقت سے انکار کرنا ہے۔ شاعرانہ سچائی کی شرطیں وہ نہیں
 ہیں جو سائنسی سچائی کی ہیں۔ درجہ دوس نے یہ بات آج سے برسوں پہلے بہت وضاحت سے

بیان کردی تھی کہ شعری بیانات کا قابلِ قبول ہونا وہ مفہوم نہیں رکھتا جو فلسفیانہ یا سائنسی حقائق کے قابلِ قبول ہونے کا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب میں سچائی، داخلی ضرورت یا صحیح پن کی علامت ہے۔ وہ چیز سچی یا داخلی طور پر ضروری ہے جو تجربے کے بغیر جسے ہم آہنگ ہے اور اس کے ساتھ مل کر ہمارے منظم ذہنی رد عمل کو براہِ نگہ کرنے میں مدد دیتی ہے۔ اس کی تفصیل اس نے ایک اور کتاب میں لیل بیان کی ہے :

شاعری جن بیانات سے بنتی ہے وہ اس میں محض اپنے آپ کے لیے (یعنی اپنی سچائی کی وجہ سے) نہیں بلکہ اس وجہ سے ہیں کہ وہ ہمارے احساسات پر اثر انداز ہو سکیں۔ اس لیے ان کی سچائی کو معرضہ بحث میں لانا، یا یہ سوال اٹھانا کہ صداقت کے حامل ہونے کا دعوہ کرنے والے بیانات کی حیثیت سے سفیدہ توجہ کے مستحق ہیں، ان کے تفاعل کے بارے میں غلط فہمی ہے۔ بلکہ یہ ہے کہ شاعری کے اکثر نہیں تو بہت سے بیانات یا احساسات اور رویوں کے اظہار یا ان کو براہِ نگہ کرنے کے ذرائع کی حیثیت، ذکرِ اصول و نظریات کے کسی بھی نظام میں انسانے کی غرض یا نوعیت رکھتے ہیں۔ بیانیہ شاعری کے مطالعے میں اس غلط فہمی کے پیدا ہونے کا خطرہ بہت کم ہے لیکن نام نہاد فلسفیانہ یا تفسکاتی شاعری کے مطالعے میں غلط فہمی اور غلط سمجھ کا خطرہ بہت بڑا ہے۔۔۔

تعب ہے کہ اس واضح اور بنیادی سچائی کی روشنی میں بھی ہمارے تقاد و اقبال کے افکار کی بھول بھلیاں میں سر ٹکراتے پھرتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ اقبال نے اپنے پند سے کیا بھلا، برگسٹاں سے کیا حاصل کیا، انسان کے تصور میں کیا انسانے کیے، مرد مومن کو کون سا آج پہنایا، وغیرہ۔ یہ سب سوالات اپنی جگہ پر اہم ہیں لیکن اس لیے اہم ہیں کہ اقبال ایک بڑے شاعر تھے، اس لیے نہیں کہ ان سوالات کے جواب میں اقبال کی عظمت کے دلائل موجود ہیں۔ موضوعات اور افکار کا مطالعہ کرنے والی تنقید انڈے کے پہلے ہی مرغی کو حلال کرنا یا شاعری کو پڑھنے بغیر اس میں بیان کردہ خیالات کو پڑھنا اور چٹھانا چاہتا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اور شاعروں سے زیادہ اقبال کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال کر ان کی شاعری پر توجہ صرف کی جائے کیوں کہ اگر وہ

کے تمام شاعروں (بشمول غالب) سے زیادہ اقبال کے یہاں ایسے خیالات کی فراوانی ہے جن کے بارے میں یہ دھوکا ہوتا ہے کہ انہیں شاعری سے الگ کر کے بھی دیکھا جاسکتا ہے اور ان کی صحت یا نگہسرائی یا وسعت پر بحث ہو سکتی ہے۔ شاعری تو آسانی سے گرفت دیتی ہے لیکن ہر لحاظ سے موسیقی کی نئی آن نئی شان پر نعرہ تکبیر لگانے کے لیے کسی خاص محنت یا مطالعے کی ضرورت نہیں پڑتی اس لیے ہم سب اس آسان کام کو بحسن خوبی انجام دینے کا بیڑا اٹھاتے پھرتے ہیں۔

اقبال کے انکار کو حتیٰ الامکان پس پشت ڈال دینے کی دعوت یہ مفہوم نہیں کہتی کہ وہ انکار جھوٹے ہیں۔ اس کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ان انکار کا جھوٹا یا سچا ہونا غیر اہم ہے۔ اقبال کے انکار پر اتنی زیادہ بحث ہونے کی وجہ یہ ہے کہ وہ اردو کے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بہت جلد خود کو منطقی ہے اور اسے تجزیے اور ترقیق کی ضرورت کم سے کم پڑتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ لوگ شاعرانہ خوبی کو سامنے کی چیز سمجھ کر جھوٹ دیتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ اقبال کے اردو فارسی کلام میں اتنی طرح کے اور اتنی جگہ کے قصود و نظریات ایک دوسرے کے شانہ بہ شانہ جلوہ افروز ہیں کہ ہر طرح کا قاری ان کے یہاں اپنے لیے قابل قبول مال ڈھونڈ نکالتا ہے۔ چنانچہ فاضل کا نام لیا ہو، یا انسانی آزادی کا علم بردار، صوفی ہو، یا انقلابی، مشرق کا پرستار ہو، یا مغربی لشکر کا دلدادہ، سیدھا سادہ مسلمان ہو، یا اصل کا خاص سومناتی، قرآن و حدیث میں تفسیر و تہذیب کر کے والا ہو، یا مارکس و لینن کا مرید، ہر شخص کی جھولی بھرنے کے لیے ان کے یہاں جو اہر ریزے موجود ہیں۔ مومنوں اور مشرک کے اسی تنوع کے باعث یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے اپنے تعقیبات کو ترک کر کے شاعر اقبال کے اسرار میں غوطہ زن ہوں اور جس چیز کو ہم ظاہر و باہر سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں، اس کی گہرائیوں میں اتریں۔

یہاں پر یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ جب اقبال کی شاعری اتنی آسانی سے خود کو منطقی ہے تو پھر اس کی چھان بین اور تجزیے کی ضرورت کیا ہے؟ ان کے انکار ہی کے میدان میں گھومتے کیوں نہ وہ ڈھلے جائیں، خاص کر جب کہ اس عمل میں فکری موٹنگائیوں کے امکان زیادہ ہیں۔ اس کا پہلا جواب تو یہی ہے کہ اقبال کی اہمیت قائم ہی اسی وجہ سے ہوتی کہ وہ شاعر ہیں۔ لہذا ان کی شاعری کو ترک کر کے کسی بھی چیز کو اختیار کرنا ناہنجاری ہے۔

وہ جذباتی طور پر ہمارے لیے کتنی ہی خوش گوار کیوں نہ ہو، ادبی مطالعے کے ساتھ بے انصافی کے علاوہ خود اقبال کے ساتھ بے انصافی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال کے افکار جس شکل میں بھی ہمارے سامنے ہیں، وہ ان کی شاعری کی ہی مرہونِ منت ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ ان افکار کو کسی اور پیرایے میں بیان کر دیا جائے اور پھر بھی وہ اقبال کے افکار و آثار رہ جائیں۔ وہ ”والدہ مرحومہ کی یاد میں“ ہو یا ”طلوعِ اسلام“ یا ”ساتی نامہ“ یا ”مسجدِ قرطبہ“ کسی بھی نظم میں کوئی ایسا خیال نہیں ہے جسے خالص اقبال کی ملکیت کہا جاسکے یا جس کے بارے میں یہ دعوٰی ہو سکے کہ اگر یہ خیال اقبال اس نظم میں نہ رکھتے تو دنیا اس سے محروم رہ جاتی۔ ان خیالات میں حدت، لذت، حسن جو کچھ بھی ہے وہ محض اس وجہ سے ہے کہ وہ اقبال کی زبان میں بیان ہوتے ہیں ورنہ ان کا کوئی کاپی رائٹ اقبال کے پاس نہیں تھا۔ وہ ہم آپ ہوں یا اقبال کا بڑے سے بڑا شاعر، ان خیالات کو نظم سے الگ بیان کیا جائے تو اقبال کی نظم نہیں بلکہ ایک نسبتاً یا کلیتاً بے روح بیان و حمد میں آئے گا۔ میں یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ ”جبریل و ابلیس“ جیسی نسبتاً سادہ نظم کا بھی کوئی لفظی ترجمہ ایسا ممکن ہے کہ پوری نظم اس میں برقرار رہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ اگرچہ یہ درست ہے کہ اقبال کی شاعری بہت جلد اپنی عظمت یا خوبی کو اپنے آپ منوالیتی ہے لیکن تنقیدی طریق کار کا تقاضا یہ ہے کہ خود اس بات کی وجہ تلاش کی جائے کہ یہ شاعری اتنی تیزی سے متاثر کیوں کرتی ہے اور پھر یہ کہ اس کو دوسرے شعرا سے کس طرح متاثر کیا جاتے یعنی وہ کیا اسلوبیاتی یا اظہاری خصوصیات ہیں جن کی بساط پر اقبال کی انفرادیت ثابت ہو سکتی ہے؟ آخری سوال اس لیے اہم ہے کہ اچھے اور بُرے شاعر کے درمیان حذبِ فاضل اکثر یہی انفرادیت ہوتی ہے کیوں کہ شاعری کے مجرد خواص یعنی استعاراتی اور علامتی طرزِ اظہار، حدِ بیانی، الفاظ، ابہام وغیرہ تو ہر اچھے شاعر کے یہاں کم و بیش موجود ہی ہوتے ہیں۔

اگر اقبال کی فکری انفرادیت ان کی شاعرانہ انفرادیت کے تحت نہ رکھی جائے بلکہ اسے قائم بالذات مان لیا جائے تو پھر اقبال کے کلام کی مفصل شرح یا ان کی نظموں کی توضیح کافی ہے، اصل کلام کے مطالعے کی ضرورت نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری زبان کی دکانیت ہے جس میں اُسے مخصوص شدت کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ بقولِ ہارنر اشاعرِ نثرنگن ہے

ادب کے بغیر زبان قائم ہو سکے لیکن زبان کے بغیر ادب قائم نہیں ہو سکتا۔ زبان کی مخصوص شدت سے مراد یہ ہے کہ ادب میں استعمال ہونے والی زبان مکمل معنویت کی کوشش کرتی ہے۔ اس میں کوئی لفظ بلکہ کوئی حرف بے کار یا برے بیت نہیں ہوتا اور یہ مکمل معنویت اس مخصوص فن پارے کی حد تک جس میں زبان برتی گئی ہے، فقید الشکل اور کیا جوتی ہے یعنی وہ معنویت پوری پوری کسی اور لسانی ترتیب، حتیٰ کہ کسی اور فن پارے میں بھی نہیں سما سکتی۔ ہمارے متقدمین اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے اسی وجہ سے انہوں نے شعر میں حسن اور تناسب اور لفظی و معنوی ہم آہنگی کی بیش اشائیں۔ انہوں نے ان مسائل کو فکری اساس نہ عطا کی اور بعد میں آنے والے نقادوں نے ان کی عمارت کو منہدم کرنے کے لیے جو منطقی دلائل استعمال کیے وہ متقدمین کے یہاں فکری اساس کی کمی کے باعث بہت کارگر ثابت ہوئے۔ ابن خلدون سے لے کر نکات الشعراء میں تیر کے منتشر خیالات اس بات کی دلیل ہیں کہ زبان کو شعر بلکہ شاعری کا سرچشمہ اور بنیاد سمجھا جاتی ہے شعر کا ایک حصہ تھا۔ یہی وجہ تھی کہ زبان کے تفصیلی محاکے پر قدرت ہونا استاد بننے کی پہلی شرط رہا ہے۔ آتش کا شاعری کو موقع سازی کہنا زیادہ بنیادی حقیقت تھا اور اس حقیقت کے نظر انداز ہو جانے کی وجہ سے جگر کو "کاری گران شعر" پر طنز کرنے کا موقع ملا۔ مگر صاحب کو یہ خیال نہیں رہا تھا یا ان کے زمانے میں لوگ اس بات کو بھول چکے تھے کہ اگر شعر میں اثر نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ شاعروں کی جگہ "کاری گران شعر" نے لے لی ہے بلکہ یہ ہے کہ کاری گری کا فن شاعروں نے بھلا دیا ہے۔ بقول جارج اشاعر، ارسطو کا نظریہ اس افلاطونی حقیقت کو پس پشت ڈال دیتا ہے کہ زبان جب موسیقیاقی امکانات سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے تو وہ ہم میں یہ صلاحیت پیدا کر دیتی ہے کہ ہم شاعرانہ صداقت اور تصدیق پذیر صداقت میں فرق کر سکیں۔ شعر میں اثر پیدا ہی اس کاری گری سے ہوتا ہے جو زبان اور موسیقی کے امتزاج کی سعی کرتی ہے۔ موجودہ زمانے میں ان حقائق کی دوبارہ چھان بین ان نقادوں اور مفکرین کی مرہون منت ہے جنہوں نے شاعری کی زبان اور شاعرانہ زبان پر لسانیاتی طریقوں سے غور و خوض کیا ہے۔ ان میں ماسکوسانیا کی کتب کے اراکین خاص کر روبان یا کسن کا نام قابل ذکر ہے۔ یا کسن کا کہنا ہے کہ وہ ماہر لسانیات جو زبان کے شاعرانہ تعامل سے ناواقف ہے اتنا ہی بھول الزبان ہے جتنا وہ نقاد جو لسانیاتی مسائل اور طریق کا

سے بے خبر یا ان سے لاپرواہ ہے۔ اسٹائز کی یہ بات قابل توجہ ہے کہ اب ہم اس مغزینے کی روشنی میں عمل پیرا ہیں کہ استعمالاتی زبان میں بہت سی ایسی تصدیقیات اور بے جوڑ پن ہوتے ہیں جو داخل ہیں اور جن کی توجیہ اپنی منطق بلکہ علامتی منطق آپ رکھتی ہے۔ آئیے اسے رچرڈس نے معنی سے بحث کرتے ہوئے کہا تھا کہ تمام تنقیدی مسائل کی شاہ کلید ان سوالوں میں ہے کہ معنی کیا ہے؟ جب ہم معنی کو جاننے کی کوشش کرتے ہیں تو اس وقت کیا کر رہے ہوتے ہیں اور وہ چیز ہے کیا جس کو ہم جاننے کی کوشش کرتے ہیں ان سوالوں کے جواب میں اس نے چار طرح کے معنی کی نشان دہی کی تھی جنہیں اس نے مفہوم، محسوس، مہجہ اور ارادہ کا نام دیا تھا۔ اس کی تفصیل میں جائے بغیر میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ سوالوں کی اہمیت کے پیش نظر جواب یعنی معنی کے چار اقسام اور یہ بیان کہ یہ سب یا ان میں سے بیش تر معنی شاعری میں ہر ایک وقت موجود رہتے ہیں، بہت دور رس نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ہم اتنی بھی دور پہنچ جائیں تو بہت ہے۔ تبدیل کا یہ کہنا کہ پس ہر نقشے کی یہی حریفی ست کی شغوی، چاسر کے اس مصرع کی یاد دلاتا ہے کہ ”آواز کچھ نہیں ہے مگر ہوائے شکستہ“ ان دونوں حقائق کے پیچھے شاعری کا وہی تصور کارفرما ہے کہ شاعری میں زبان اور موسیقی ہم آہنگ ہو جاتے ہیں، یعنی ایک عنصر دوسرے کا اظہار کرتا ہے۔ رچرڈس کی بیان کردہ معنی کی چار قسمیں بھی آہنگ کے ذریعے ایک دوسری سے منسلک ہیں۔ واللہ آہنگ اسی حقیقت کو یوں بیان کرتا ہے کہ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ آواز کیا ہے، ہمیں اسے وجود میں لانا یعنی اسے سننا چاہیے۔

آہنگ یا موسیقی کا اس قدر اہمیت کے ساتھ ذکر میں اس لیے نہیں کر رہا ہوں کہ شاعری خاموش بیٹھ کر پڑھنے کی چیز نہیں ہے بلکہ علی الخصوص اس وجہ سے کر رہا ہوں کہ شاعری کا آہنگ وہ آہنگ نہیں ہے جو ساز یا ترنم یا بقول سردار جعفری ”لحن و لاؤدی“ کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے۔ شاعری کا آہنگ دراصل وہ موسیقی ہے جو خاموش ہی پڑھنے میں نمایاں ہوجاے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو بلکہ جسے آپ چپ چاپ پڑھیں تو الفاظ آپ کو از خود دستاکی دیں۔ کبھی بلند، کبھی پست، کبھی تیز، کبھی دھیم، ان کی ہزار شکلیں آپ کے داخلی سامع پر اثر انداز ہوں گی۔ یہ آہنگ معنی کا مہول منت یا اُس کا تاج ہوتا ہے۔ لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود بھی خط سے مراد نہیں رہتا ہے۔ واللہ آہنگ کے کہنے کا اصل مفہوم یہی ہے بشرطیکہ

ان جہتوں کا مطالعہ ہی دراصل شعر فہمی کا صحیح راستہ ہے۔

اس مفروضے کو قائم کرنے کے بعد کہ اقبال کا شاعرانہ حسن ان کے افکار پر مقدم ہے اور شاعرانہ حسن کا مطالعہ دراصل شاعرانہ زبان کا مطالعہ ہے۔ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعرانہ زبان کے خواص کیا ہیں اور ان کا لفظیاتی نظام کن عناصر سے مرکب ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے کچھ سوال اور قائم کرنا ہوں گے اس لیے کہ ہر بڑا شاعر زبان کو اپنے طور پر برتتا ہے اور ایک شاعر کا طریق کار دوسرے کو سمجھنے کے لیے لازماً کارآمد نہیں ہو سکتا۔ عمومی مشابہتیں ضرور ہوتی ہیں لیکن بدلی ہوئی جزئیات اور تفصیلات کی بنا پر مشابہتیں مختلف بڑے شعرا کے یہاں متنوع صورت حال پیدا کرتی ہیں۔ مثلاً اردو کے چار عظیم ترین شعرا تیسرے غالب، انیس اور اقبال کی مناسبت لفظی کے ماہر ہیں۔ یعنی ان کے یہاں الفاظ گزشتہ سے پرستہ آتے ہیں۔ الفاظ موضوع کی مناسبت سے ایک دوسرے سے ہم آہنگ اور موضوع کے لحاظ سے مناسب تلازموں کے حامل اور مختلف طرح کی رعایتوں پر مبنی ہوتے ہیں۔ اقبال کے یہاں مناسبت الفاظ تسلسل کا کام کرتی ہے کیوں کہ ان کے بہت سے الفاظ اگلے بلکہ بہت بعد میں آنے والے الفاظ کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ان کی رعایت لفظی منتشر اور بظاہر بے ربط اشعار یا بندوں کو مربوط کر دیتی ہے۔ میراخیس کے یہاں تسلسل واقعات سے قائم ہوتا ہے، غالب اور تیسرے کے یہاں تسلسل کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ میری مراد یہ ہے کہ چاروں شاعر لفظی دروہست کے ماہر ہیں۔ اس ہارت کا اظہار انھوں نے بعض مشترک اور بعض انفرادی طریقوں سے کیا ہے۔ اسی طرح ان چاروں کے یہاں بعض کلیدی الفاظ ہیں، یہ ایک عمومی مشابہت ہے لیکن جزئیات کا مطالعہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ کلیدی الفاظ کا استعمال اقبال کے یہاں غالب اور دوسرے شعرا سے مختلف ہے۔ ان افسردہ دیتوں کو ظاہر کرنے کے لیے میں دو سوال قائم کرتا ہوں اور دو مثالوں سے اپنی بات واضح کرتا ہوں:

۱۔ کیا اقبال کے کلام میں موضوعاتی ارتقا کا کوئی رشتہ ان کے کلیدی الفاظ سے ہے؟

۲۔ اقبال کی طویل یا نسبتاً طویل نظموں میں موضوعاتی انتشار کے باوجود وحدت اور قوت

کیوں کم پیدا ہوتی ہے؟

پہلے سوال کا جواب دینے سے پہلے یہ کہنا بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ کلیدی الفاظ کو شاعر

محض کسی تاثر یا خیال کو واضح کرنے کے لیے استعمال کر سکتا ہے، یا محض اس لیے کہ کسی مقررہ نظم یا شعر کے سیاق و سباق میں ان الفاظ یا اس لفظ کا استعمال فطری طور پر کیا جاسکتا ہے۔ یہ کلیدی لفظ کی کم ترین صورت ہوتی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ کسی مخصوص تجربے یا ذہنی مشاہدے کے استعارے کے طور پر استعمال ہو اور آخری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ علامتی پیرایہ اختیار کرے۔ کلیدی لفظ کی پہچان یہ ہے کہ وہ کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔ وہ جس قدر محض خیز ہوتا جاتا ہے شاعرانہ اظہار کو اسی قدر قوت ملتی جاتی ہے۔ میرا کہنا یہ ہے کہ اقبال اپنے تمام موضوعات کو اشارتاً یا صراحتاً بانگ درا میں بیان کر چکے تھے۔ بال جبریل اگرچہ بانگ درا سے بہت بہتر مجموعہ ہے لیکن اس وجہ سے نہیں کہ اس میں انھوں نے کسی نئے موضوع یا خیال کو برتا ہے بلکہ اس وجہ سے کہ بال جبریل کلیدی الفاظ سے پر ہے اور ان الفاظ میں علامتی یا استعاراتی رنگ آگیا ہے۔ یہ کلیدی الفاظ بیش تر وہی ہیں جو بانگ درا میں استعمال ہو چکے ہیں لیکن بانگ درا کی حد تک کلیدی الفاظ کے استعمال میں نہ تو تعداد و کثرت ہے اور نہ معنوی۔ شروع کی نظموں میں یہ الفاظ تقریباً رسمی استعمال کا حکم رکھتے ہیں اور صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ شاعر کو ان الفاظ سے ایک شغف ہے۔ بال جبریل میں رسمی استعمال کم سے کم لیکن استعمال کا وقوع کثیر تر ہو جاتا ہے۔ ضرب کلیم میں یہی کلیدی الفاظ بہت کم ہو جاتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کا شاعرانہ مزاج جو شروع سے استعاراتی اور علامتی اظہار پر مائل تھا اپنے معنوی ارتقا کی منزلیں لفظی ارتقا کی شکل میں طے کرتا رہا۔ بال جبریل کا لفظ شعرو ج ہے۔ ضرب کلیم اور آونخان حجاز میں شاعری کم ہوتی جاتی ہے اور اسی اعتبار سے کلیدی الفاظ کا وقوع اور ان کی معنویت بھی گھٹتی جاتی ہے۔ اقبال کی بہترین شاعری یعنی بال جبریل اس تناظر میں نہ دیکھی جائے تو یہ مسئلہ حل نہیں ہو سکتا کہ ضرب کلیم میں ظاہری پختگی اور قوت بیان کی نشان و شوکت کے باوجود شاعرانہ اظہار کی جگہ بیان، حکیمانہ، عارفانہ جو بھی کہیے لیکن بانگ درا اور بال جبریل سے مختلف اور کم کام یاب اظہار کی فراوانی کیوں ہے؟

اقبال کے بعض کلیدی الفاظ حسب ذیل ہیں: گل، بو، شمع، خون، تجلی، لہر، شاہین، شعلہ، حسن، عشق، دل، عقل، نور شید۔ فی الحال میں یہ دیکھنا چاہتا ہوں کہ لالہ و کرب یا مفروضہ شکل میں، یعنی محض لالہ یا لالہ گل، لالہ صحرانہ وغیرہ کا وقوع اور معنویت اقبال کے

شاعرانہ ارتقا کے ساتھ کسی طرح منسلک ہے۔

دوسرا سوال نہ صرف اس لیے ضروری ہے کہ اقبال کے لفظی تناسبات، ان کے دروست کاف نظام، رعایتیں اور مناسبتیں ان کی نظمیں کو اردو کی اعلا ترین شاعرانہ روایت (تیسرا غائب، انیس) کا امین اور اس کو بلند تر منزلوں سے روشناس کرنے والا شاعر شہرانی ہیں بلکہ اس لیے بھی کہ یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ان کی طویل اور نسبتاً طویل نظمیں کہا ہی کیوں جڑے جب ان میں کسی طرح کا واقعاتی بیان نہ ہو حتیٰ کہ جذباتی تسلسل بھی نہیں ہے۔ خضر راہ اور شمع و شاعر کی مثل سامنے ہے۔ نقادوں نے جذباتی تسلسل کا اگر نقد ان نہیں تو کی بقیۃ مسجد قرطبہ میں بھی محسوس کی ہے۔ ایسی صورت میں یہ سوال سنجیدگی سے اٹھایا جاسکتا ہے کہ ان کو نظمیں نہ کہ کہ محض پریشان خیالات یا بہت سے بہت اقوال و ترس ٹاشپ کی چیزوں کا مجموعہ کیوں نہ کہا جائے؟ اگر یہ صحیح ہے کہ اقتدار کی کثرت کا الزام ان پر عائد ہوتا ہے تو اقبال بحیثیت نظم گو ناکام شہر تھے ہیں اور ان کی شاعرانہ عظمت کا جو تاثر فوری طور پر قائم ہوا تھا، یا تو غلط ہے یا پھر ہمیں نظم کی تعریف دوبارہ متعین کرنا ہوگی۔

ظاہر ہے کہ نظم کی تعریف دوبارہ اس طرح متعین کرنا کہ اقبال کی مبینہ غیر نظمیں بھی اس تعریف کے تحت شامل ہو سکیں ایک مشکل کارروائی ہے۔ لیکن یہ غیر ضروری کارروائی بھی ہے کیوں کہ اگر یہ ثابت ہو سکے کہ اقبال کی نظمیں میں وحدت اور تسلسل موجود ہے تو نئی تعریف وضع کرنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اقبال کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں میں تسلسل اور وحدت کے ذریعے قوت و راسخ ان کے لفظی و دروہست کی بنا پر وجود میں آئی ہے۔ اس کیلئے کو ثابت کرنے کے لیے میں ذوق و شوق کا مطالعہ کرنا چاہتا ہوں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ میں اس نظم کے بڑائی اس کے موضوع میں نہیں دیکھتا اس معنی میں کہ موضوع اگر مختصراً بیان کیا جائے تو وہ محض اتنا ہے کہ یہ نظم رسول مقبول کی شان میں ہے جس میں عالم اسلام کا بھی کچھ ذکر آ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس موضوع کو اقبال کے علاوہ بھی بہت لوگوں نے برتا ہے۔ خوش عقیدگی کی بنا پر مجھے ہر عقیدہ نظم اچھی لگ سکتی ہے لیکن یہ اس کی خوبی کا تنقیدی جواز نہیں ہو سکتا۔ علاوہ بریں خود اقبال نے بھی اسی طرح کی درجنوں نظمیں کہی ہیں۔ پیام مشرق کا ایک پورا حصہ اسی موضوع کے لیے وقف ہے۔ پھر ذوق و شوق کی تخصیص کیا ہے؟ کلینتہ بروکس نے ورڈز ورتھ کے ایک مشہور ساینٹ

پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگر اس کے موضوع کو مختصراً بیان کیا جائے تو اس میں کوئی ندرت نہیں، لہذا نظم کی خوبی کے وجہ کہیں اور تلاش کرنا ہوں گے۔ بالکل یہی حال ذوقِ شوق کا ہے۔

”لالہ کے بارے میں یوسف سلیم چشتی نے بعض پتے کی باتیں کہی ہیں۔ وہ اگرچہ اس لفظ کی کلیدی اہمیت اور معنوی ارتقا کو نہیں سمجھ پائے ہیں لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کی اہمیت کو محسوس کرنے میں اولیت انہیں ہی حاصل ہے۔ وہ کہتے ہیں: ”جس طرح پرندوں میں شاہین اقبال کا محبوب ہے اسی طرح پھولوں میں گل لال انہیں بہت محبوب ہے۔ نیوں تو ہر کیفیت میں اس کا تذکرہ آیا ہے لیکن پیامِ مشرق تیں انہوں نے اسے طرح طرح سے سمجھایا ہے۔ گل لال سے اقبال کی دل چسپی کا سبب یہ ہے کہ جس طرح ان کو شاہین میں مردوموں کی صفات نظر آتی ہیں اسی طرح وہ اس پھول میں عاشق کی زندگی کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ یہ تو جہہ ہمیں بہت دُور لے جاتی ہے لیکن اس سے لالہ کی معنویت کا ایک پہلو مختصراً ضرور روشن ہوتا ہے۔“

جیسا کہ میں شروع میں کہ چکا ہوں، کلیدی لفظ کی قوت اس کی تکرار میں ہے بشرطیکہ تکرار میں معنویت بھی وسیع تر ہوتی جائے یا بدلتی جائے۔ مجرّد تکرار بھی شاعر کی دل چسپی اور اس ذہن کی جست کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یعنی یہ بات کہ کوئی کلیدی لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے، ہمیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ شاعر کو اس لفظ کی معنویتوں سے کتنی دل چسپی ہے، اور بالواسطہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کے علامتی یا استعاراتی اظہار میں شدت اب کتنی ہے۔ چنانچہ چوہدری بانگ درا میں لفظ لالہ مرکب یا مفرد شکل میں بائیس بار استعمال ہوا ہے بال جبریل جو بانگ درا کی تقسیمِ رباعی تہائی ہے، لیکن اس میں لالہ مرکب یا مفرد شکل میں انیس بار اور مرکب کلیم میں (جو تقریباً بال جبریل کے ہی اتنی ہے) محض آٹھ بار استعمال ہوا ہے البتہ مخان حجاز کے اردو حصے میں اس کا وقوع صرف تین بار ہے۔

اگر زیادہ دُور نہ جاکر صرف یوسف سلیم چشتی کی بات کو مدنظر رکھا جائے تو یہ ماننا پڑتا ہے کہ بال جبریل میں ”لالہ“ کی کثرت اتنی زیادہ ہونے کا سبب یہ ہے کہ اس محبوبے میں اقبال کا ذہن لالہ اور اس کی معنویتوں کی طرف زیادہ مائل تھا۔ ضربِ کلیم اور مخان میں اس لفظ کی قلت اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ اگرچہ ان کتابوں میں اقبال اسلام اور اسلامیوں کے بارے

میں باتیں اتنی ہی شد و مد سے کر رہے ہیں جو بال جبریل نہیں تھی لیکن لالہ کے ذکر کی قلت یقیناً کم سے کم اس معنویت کی قلت ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے اور اگر اس بات کو ملحوظ خاطر رکھیے کہ بال جبریل میں لالہ کا پھول صرف عاشق کی روایتی اور رسمی معنویت کا حامل نہیں بلکہ اس میں کئی پہلو اور بھی ہیں تو اس بات کو تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ اقبال کا شاعرانہ ارتقا بانگ درا سے بال جبریل تک رسمیت سے استعاراتی اور علامتی اظہار کی طرف ہے اور بال جبریل کے بعد سے بیانے، خطابیہ اور کم معنویت کے حامل اظہار کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔

بانگ درا کے شروع میں گل لالہ کا وقوعہ اور اس کی معنویت دیکھنے کے لیے مثالیں ملاحظہ ہوں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ذہن میں رکھیے کہ شروع کی تین تین نکلیں لالہ کے ذکر سے خالی ہیں۔ اس کا اولین وقوعہ ”تصویر درد“ ہے اور یہاں رعایتِ لفظی کا کیل نظر سامنا ہے۔

اٹھائے کچھ ورقِ لالے نے نیکہ نرگس نے کچھ گل نے

چمن میں ہر طرف بکھری ہوئی ہے داستانِ میری

رعایتِ لفظی صرف لالہ اور نرگس اور گل کی نہیں ہے، لطیف تر رعایتِ لفظ و دق کی ہے

جس کا مفہوم پھول کی کھڑی بھی ہے اور داستان کا صفحہ بھی۔ دوسری بار ”لالہ“ تقریباً اس مفہوم میں استعمال ہوا ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے :

اگر سیاہ دلم داغِ لالہ زار تو ام

دگر کشادہ جلیم گل بہار تو ام

”تصویر درد“ کے شعر میں بھی لالہ کا پھول شاعر کی داستان کا ورق بن کر ایک

طرح کے سوز و درد کا حامل نظر آتا ہے لیکن اس میں طنز کی بھی کیفیت ہے کہ لالہ اور گل اور نرگس شاعر کا مذاق اُڑا رہے ہیں۔ حضرت سلطان جی کے دربار میں دل کی سیاہی لالہ کے داغ کا بدل ٹھہرتی ہے اور سوزِ عشق کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ نظم ”محبت“ کا آخری شعر بھی لالہ کے داغ سے عشق کے داغ کا تلامذہ قائم کرتا ہے۔ جتنے سوز کی پہلی نظم (تلاذ) اسلامیہ میں پہلی بار لالہ مسحور کا ذکر سلام اور اس کی تہذیب کے لیے بظاہر ایک تسلی اور کچھ نامناسب استعارے کے طور پر ملتا ہے۔

لاد مصحرا جسے کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

لیکن پورے تناظر میں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلام کو لاد مصحرا کے متعلق کے ذریعے ظاہر کرنا دراصل علامتی ہے۔ کیوں کہ لاد کا سوزِ دروں اور وایغِ عشق پہلے حوالوں سے قائم ہو چکے ہیں۔ اب اس کی سرخشی اور گل گونی اس پر مستزاد ہے۔ سرخ، جو کامیابی، عزت واری، شاہی جلال اور غن کا رنگ ہے۔ لفظ مصحرا لاد کے پھول کی مضبوطی اور اس کی قوتِ نمو ظاہر کرتا ہے اور اس بات کو بھی کہ یہ پھول اگرچہ نامساعد اور بیابانی ماحول میں اُگا۔ لیکن اس کی فطرت جیسی تھی اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ ایسے ہی حالات میں کھلے لاد مصحرا کی تنہائی اس کی کیا تھی اور ورد و زور تہ کے گلِ نبش کی طرح اس کی ناقدری کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ اس طرح لاد مصحرا اسلام اور اس کے بہترین پھول یعنی مروجہ مومن اور اس کی خاکِ پیدائش یعنی حجاز، ان سب تصورات کو محیط ہو جاتا ہے۔ شمع اور شاعر کے دو سر شعر میں مروجہ مومن کی ناقدری اور تنہائی کا تصور لاد مصحرا کو شاعر کا استعارہ بنا دیتا ہے۔

وہ جہاں مثل چراغِ لاد مصحرا ستم
نے نقیبِ محفل نے قسمت کا شاعر

چراغ کا لفظ ممکن ہے یہاں غالب کے لاجواب مصرع ۶

نفسِ قیس کہ ہے چشمِ و چراغِ مصحرا

نے اقبال کے ذہن میں ڈالا ہو۔ لیکن لاد کی سرخشی اور سوز اور شاعر کے کلام کی روشنی، بصیرت اور اس کے دل کے سوز کے اعتبار سے کس قدر مناسب ہے۔ اس شعر میں لاد مصحرا مروجہ مومن شاعر کا تصور قائم ہوتا ہے اور نظم ”مروجہ مسلمان“ میں اس کی توثیق ہوتی ہے کہ اقبال کا مروجہ مومن اور شاعر دونوں ایک ہیں۔ ایک طرف تو مروجہ مومن شاعر کی طرح جگر لاد میں ٹھنڈک ڈالتا ہے اور دوسری طرف شاعر اپنے کلام کی شیرینی اور عارفانہ بصیرت کی وجہ سے اس کو سکون سے ہم کنار کرتا ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان میں جو صفات مومن کی ہیں وہی شاعر ہر بھی منطبق ہو سکتی ہیں۔ شمع اور شاعر کے دوسرے بند میں بھی لاد مصحرا یعنی شاعر بھر ظاہر ہوتا ہے لیکن شاعر محفل اور کا شاعر کا نقیب نہ ہو کہ سنسان مصحرا میں تنہا کھڑا ہے تو وہ بھی اسی وجہ سے کہ وہ روایتی لاد مصحرا بن کر رہ گیا ہے۔ اس میں عقل کی ردِ گنا

ہے لیکن عشق کا سوز نہیں ہے

یوں نورِ روشن ہے مگر سوزِ دروں دکھتا نہیں

شعلہ ہے مثلِ چسپا رخِ لالہ صحراِ ترا

”غصنِ راہ“ میں لالہ کا پھول جو ٹوپی کی شکل کا ہے، ترکی ٹوپی (جو اس زمانے میں اسلامی

تہذیب کی علامت بن گئی تھی) سے ملتی ہو کر لالہ اور اسلام کے تعلق کو مستحکم کرتا ہے

ہر گنتی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ

ظہورِ اسلام میں ”لالہ“ کا ذکر تین بار آیا ہے اور تینوں بار اسلام اور اسلامیوں کی

علامت کی شکل میں ہے :

(۱) ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کرے

(۲) جتنا بند عروسِ لالہ ہے غولِ جگر تیرا

(۳) سرخاکِ شہید سے برگِ لائے لالہ ی پاشم

پہلے دونوں مصرعوں میں شمع اور شاعر کا چراغِ لالہ صحرا جو بے سوز تھا پھر نمودار ہوتا ہے

لیکن لالہ جو خود چراغِ شتاب اس میں چراغِ آرزو یعنی سوزِ دروں کی بات ہے اور وہ لالہ جو

کبھی ذاتی لہو کے فروغ سے روشن تھا۔ اب قلبِ مسلم کے تازہ خون سے رنگین ہو گا۔ اس

طرحِ لالہ اسلام کے ماضی، حال، اور مستقبل اور مردِ مومن کی قوتِ تخلیق نو اور شاعر کی روشن

ضمیری کو یک وقت ظاہر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ شہیدِ دل کی خاک پر بھی شاعر یعنی مردِ مومن

کا جو لہو ٹپکا ہے وہ برگِ لالہ کی شکل میں ٹپکا ہے۔

اب یہ بات ظاہر ہو چکی ہے کہ ”ہانگِ دراء“ کے آخر تک آتے آتے لالہ اور علیٰ غصنِ

لالہ مصرعہ اور اس کی عشق و سوز یا کامِ یابی اور فتحِ مندی کے ساتھ (بلکہ اس سے بڑھ کر) ایک

علامتی رنگ اختیار کر گئے ہیں۔ ”بالِ حبسِ بل میں“ لالہ کی پہلی نمودِ نظم یا غزلِ نمبر ۹ میں

ہی ہوتی ہے جب کہ ہانگِ دراء کی نینتیں نظمیں اس کے ذکر سے عاری ہیں۔ یہاں گل و لالہ

انسان کی علامت بننے لگے ہیں اور خاص کر اس انسان کی جو حساس اور صاحبِ شعور ہے

جلیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے

نگاہِ شاعرِ رنگینِ نوا میں ہے جادو

یعنی شاعر اور مردِ مومن اور حساس انسان قیہل لالہ کے توسط سے قریب تر آ جاتے ہیں۔ نمبر ۱۰

میں بھی گل و لالہ حساس اور لطیف طبع انسان کا استعارہ ہے۔
 تو برگ گیا ہے نہ وہی اہل خرد را
 اوکشت گل و لالہ بہ بخشہ پھرے چند
 سنائی والی نظم کے بعد ساتویں غزل کا لاجواب مطلع دوبارہ شاعر اور چراغِ لالہ کو مستعد کرتا ہے۔

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دامن
 مجھ کو پھر نعموں پہ اکس نے لگا مُرباغِ چمن

یوسف سلیم چشتی کی بیان کردہ مناسبت کے علاوہ تنہائی پسندی اور تصنیع سے گریز کے اعتبار سے لالہ اور شاہین میں ایک اور مرکزِ اتحاد اس سلسلے کے بچپن میں غزل یا نظم میں نظر آتا ہے۔ اگر شاہین قصرِ سلطانی کے گنبد پر نشین نہیں بنا سکتا تو لالہ بھی خیاباں کی پُر تکلف فضا میں پھول پھل نہیں سکتا۔ اس طرح لالہ پھر شاہین سے ہوتا ہوا پھر مردِ مومن اور شاعر تک پہنچتا ہے۔

پنپ سکا نہ خیاباں میں لالہ ولی سوز
 کہ سازگار نہیں یہ جہاں گندم و جو

جن نظم میں یہ تمام علامتی جہتیں اور تاریخی شعور اور روایتی مفاہیم یک جا ہو گئے ہیں وہ بال جبریل کی شہرہ آفاق نظم لالہ مصرعہ ہے۔ آٹھ شعروں کی یہ نظم ایک گہری جھیل کی طرح ہے جس میں تمام علامتوں اور استعاروں کے دریا منجم ہو جاتے ہیں۔ اس نظم کے اشعار میں بھی حسبِ معمول ظاہر و باطن کی کمی ہے جس کی وجہ سے نظم سے زیادہ غزل کا اثر فوری طور پر پیدا ہوتا ہے۔ لیکن لالہ مصرعہ کو شاعر اور عالمِ اسلام، مردِ مومن، اس کی قوتِ نمونائے اور اس کا جذبہٴ عمل، ان سب کی علامتوں کے طور پر دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ الگ الگ اشعار میں الگ الگ علامتیں ہیں جن کا نقطہٴ ارتکاز خود شاعر کی ذات ہے۔ اس سے زیادہ تفصیل اس وقت ضروری نہیں ہے۔ لیکن یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ فلسفیانہ یا تبلیغی انداز میں اس نظم کی تشریح اس کا ربط زائل کر دیتی ہے۔

”ضربِ کلیم“ میں جو غلالِ خال تذکرے گلِ لالہ کے ہیں وہ ”بال جبریل“ کے مقابلے روایتی انداز کے ہیں۔ لیکن ”مردِ مسلمان“ میں جس کا ذکر میں پہلے کرچکا ہوں، جگرِ لالہ کی نمونہ

کا ذکر علامتی رنگ رکھتا ہے۔ باقی نظموں میں جہاں کچھ استعاراتی لہجہ ہے بھی تو وہاں مغہرہ مٹا ہوا اور تکراری ہے۔ مثلاً :

(۱) مری نوا سے گریہاں لالہ چاک ہوا

(۲) اقبال کے نفس سے بے لائے کی آگ تیز

لالہ صحرا میں رابط کی ظاہری کمی کا ذکر مجھے ”ذوق و شوق“ تک لانا ہے جس میں غفلتی درود اور رعایتِ غفلتی کے ذریعے رابط دکھانا میرا مقصود ہے۔

اقبال کا کلام رعایتِ غفلتی سے تقریباً اتنا ہی مملو ہے جتنا غالب کا کلام ہے۔ لیکن باوجود تفاوتوں کی نگاہ اس کلمے پر نہیں پڑی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کا کلام اپنی انفرادیت کے باوجود اجنبیت کا تاثر اسی وجہ سے نہیں پیدا کرتا کہ وہ اردو شاعری کی بہترین غفلتی روایت کا روشن نمونہ ہے۔ ”ذوق و شوق“ کی کام یابی کا راز رعایت اور مناسبت کا یہی التزام ہے جس پر مستزاد یہ کہ الفاظ بلکہ مصرعوں میں گزشتہ کی بازگشت یا آئینہ کی پیش آمد بہت ہے۔

قلب و نظر کی زندگی وشت میں صبح کا سماں

چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

مندرجہ ذیل رعایتوں پر غور کیجیے : نظر، چشمہ، ندیاں، رواں، وشت، چشمہ، ندیاں، چشمہ، صبح۔ نور، نظر، زندگی، (رواں، یعنی جان)، نظر، آفتاب، الفاظ کے اُلٹ پھیر سے متعدد ترکیب بنتی ہیں جو مناسب اور بامعنی ہیں۔ مثلاً : نور، نظر، قلب وشت، چشمہ زندگی، آفتاب، صبح، نور، صبح وغیرہ۔

حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پروہ وجود

دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں

شکلات و رعایات۔ حسن، نمود، پروہ، وجود، نمود۔ چاک، صبح۔ ازل، نور، نگاہ کا زیاں اور چشمہ آفتاب (یعنی سورج کو دیکھ کر آنکھ خیرہ ہو جاتی ہے) پروہ وجود کا چاک ہونا اور روشنی کا برنے سے نکلن یعنی آفتاب کا اُفتق پر ظاہر ہونا۔ ہزار، ایک۔ حسنِ ازل اور نور کی ندیاں۔ ازل سے ذہن زل کی طرف منتقل ہوتا ہے، بمعنی پرانا، سفید۔ زندگی، وجود۔ داخلی تافیہ۔ (نمود، وجود، سود)۔

سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ انہم کو دے گیا رنگِ برنگِ طلیس

نکات و رعایات:- ہزار سود، رنگِ برنگ، نور کی نریاں، سُرخ و کبود، طلیس بمعنی رنگین لُشبی نرم چادر اور کبھی لسان، بولنے میں باہر۔ سحاب بمعنی بادل جو گرجتا ہے، اس کے اعتبار سے طلیس بمعنی لسان کا اشارہ نامناسب نہیں۔ داخلی تافیہ، چھوڑ گیا، دے گیا۔ سُرخ و کبود پچھلے شعر کے داخلی تافیوں سے ہم آہنگ ہے۔

گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ خیلِ جھل گئے
رنگِ نواح کا ظمہ نرم ہے شل پر نیاں

نکات و رعایات طلیساں اور پر نیاں بمعنی سیاہ لُشبی کپشٹا۔ فرانسیسی میں بالو اور لُشبی کپشٹے دونوں کو ۱۰۰۰۰۰ کہتے ہیں۔ بود لیرنے کہیں اس لفظ کو دونوں معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے اقبال کے ذہن میں فرانسیسی لفظ رہا ہو۔ دشت کے اعتبار سے رنگ اور رنگ کے اعتبار سے گرد۔ نرم، برگ۔ سحاب، پاک (یعنی بادل سے پانی گرتا ہے جو ہر چیز کو پاک کرتا ہے)۔ سحاب (پچھلے شعر میں) داخل گئے سے مربوط ہے۔ ندیاں، چشمہ۔ کاظمہ مدینہ منورہ کا نام ہے لیکن اس کے لغوی معنی ہیں ”منبط کرنے والی“ یعنی ”نرم مزاج“ لہذا ”کاظم“ کے اعتبار سے ”نرم“۔ ”کاظمہ“ بمعنی مدینہ منورہ کے اعتبار سے ”پاک“ اور مدینہ کو منورہ کہتے ہیں۔ اس کے لحاظ سے چشمہ آفتاب اور نور کی ندیاں۔ داخلی تافیہ، ہوا، کاظمہ۔

آگ بھی ہوئی اُدھر ٹوٹی ہوئی طنابِ ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرتے ہیں کتنے کاڑاں

نکات و رعایات:- آگ کے اعتبار سے ٹوٹنا بمعنی ختم ہونا جو کنواں کھودنے والوں کی اصطلاح میں پانی رکھنے کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مقام، گزرتے۔ کاڑواں، رواں۔ داخلی تافیہ، ادھر، اُدھر۔

آئی صدائے جبریل تیرا مقام ہے یہی
اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

نکات و رعایات:- مقام، دوام، دوام (قائم و دائم)۔ عیش بمعنی آرام اور عیش بمعنی رہنا۔ اس لحاظ سے عیش اور مقام میں بھی مناسبت ہے۔ اس کے اوپر والے شعر میں مقام

گزرنے کی صفت ہے اور اس شعر میں شہر نے کی۔ آئی اور مقام کا ربط ظاہر ہے۔ صدا سے جبرئیل، حسن ازل کی نمود۔ فراق اور عیش میں صفت تضاد ہے۔ صدا، مقام اصطلاح موسیقی آگے کے الفاظ ساز، نئے مجاز سے مربوط ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس بند کا ہر مصرع ایک دوسرے سے پیوستہ ہے اور ایک شعر کے الفاظ دوسرے بلکہ بہت بعد کے شعروں میں جھلک اٹھتے ہیں۔ انگ انگ دیکھیے تو اشعار میں کوئی خاص ربط نہیں۔ عربی قصیدہ نگاروں کے انداز میں رسمی آغاز ہے جس میں شاعر اپنی معشوق کی قیام گاہ یا فروگاہ پر جا کر اس کے حسن کو یاد کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ مناسبت و نظرت کا بھی بیان کرتا ہے۔ قصیدہ نگار یہاں تسلسل کا خیال رکھتا ہے۔ لیکن اقبال فطری دروہیت اور گذشتہ الفاظ کی بازگشت کا ہنر استعمال کرتے ہیں اور معنوی ربط دکھانے کے باوجود بند کے تمام اشعار کو رشتہ سیمیں میں باندھ دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ آخری شعر جو بالکل غیر متعلق ہے۔ پورے منظر نامے پر محیط معلوم ہونے لگتا ہے۔ جوش صاحب تو درحقیقت میں مناسب الفاظ نہیں لائے اور یہاں پورے بند کے تمام مصرعے ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں۔ اسی طرح اس بند کے الفاظ اگلے بندوں میں بھی جھلکے نظر آتے ہیں۔ یہ دو دروہیت ہے۔ ملاحظہ ہو:

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے نئی حیات

کہنے ہے بزم کائنات تازہ ہیں میرے اردات

نکات و رعایا تازہ زہر کی تلخی اور شراب کی تلخی کی رعایت سے زہر اور سے۔ حیات اور کائنات۔ بزم کے لیے کہنے اور واروات کے لیے تازہ کس قدر مناسب ہے، علی الخصوص جب واروات کے دوسرے معنی یعنی ”آنے والے“ بھی ذہن میں رکھے جائیں۔ داخلی قافیہ پچھلے شعر میں مقام ہے یہی کی مناسبت سے تازہ ہیں میرے واروات کتنا معنی خیز ہو گیا ہے۔

کیا نہیں اور غمزدہ نئی کار کہ حیات میں

بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہل حرم کے سومات

نکات و رعایا تازہ۔ صوفی و نحو کی وجہ سے اہل حرم کے سومات تو معنی ہے۔ ایک نثر یوں ہوگی، اہل حرم کے بنائے ہوئے سومات کب سے منتظر بیٹھے ہیں کہ وہ آکر انھیں منہدم کر دیں، پچھلے شعر میں کائنات کو بزم کہا تو اس کی رعایت سے حیات کو کار کہہ لیا۔ کار گاہ بھی

ذو معنی ہے یعنی کارخانہ اور عمل کی جگہ۔ کارخانے کے معنی کی روشنی میں غزنوی کتنا مناسب ہو جاتا ہے کہ کارخانہ حیات میں اصنام تعمیر ہو رہی ہیں اور غزنوی بُت شکن تھا۔
داخلی قافیہ حیات اور سوماتہ جو پچھلے شعر کے داخلی قوافی سے مربوط ہے :

ذکرِ عرب کے سوز میں فکرِ عجم کے ساز میں

نے عسری مشاہدات نے عجمی تخیلات

نکلات و رعایات :- ذکرِ فکر۔ مشاہدات و تخیلات۔ سوز و ساز۔ ذکر کے اعتبار سے

مشاہدہ اور شاہدے کے لحاظ سے سوز کتنا بر عمل ہے۔ یعنی پہلے مشاہدہ کیا۔ پھر مشاہدہ کی
ہوئی چیز کا ذکر کیا، اس سے سوز پیدا ہوا فکر کے اعتبار سے تخیلات بھی بہت بر عمل ہے اور
تخیلات کے اعتبار سے ساز کا حسن تو غیر معمولی ہے، کیوں کہ شاعری کا تعلق تخیل سے بھی
ہے اور ساز سے بھی۔ ساز کے اعتبار سے ”تے“ بھی دیدنی ہے۔ داخلی قافیہ مشاہدات۔
بھی گزشتہ اشعار کو جوست کرتا ہے :

قافلهٴ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں

گرچہ ہے تاب دار ابھی کیسے دجلہٴ فرات

نکلات و رعایات :- دجلہ اور فرات کی لہروں کو کیسہ کہا۔ ان کی سیما ہی شہادت اور

ماتم حسین کی یاد دلاتی ہے لیکن اس کی جگہ پانی کی فراخی پر دال ہے جو کسی پیاسے کی
تلاش میں ہے۔ قافلہ کا لفظ گزرے ہیں کہتے نکارواں سے اور حجاز و حسین ذکرِ عرب کے
سوز سے مربوط ہیں۔ پھر حجاز موسیقی کی اصطلاح ہے۔ نیز بمعنی رتی بھی ہے (زلزلت کی
رعایت) اس حساب سے تاب دار : بٹی ہوئی (رتی کی رعایت)۔

عقل و دل و نگاہ کا مرثیہ تھیں ہے عشق

عشق نہ ہو تو شرع و دین بُت کدہٴ ثعلبات

نکلات و رعایات :- شرع و دین، فقیہی معنی کے علاوہ لغوی معنی (دونوں راستے کے معنی

میں مستقل ہے) میں بھی بر عمل ہیں۔ لغوی معنی (راستہ) قافلہٴ حجاز کے راستے کو اس شعر
سے منسلک کرتے ہیں اور راستے کے دونوں طرف نصب بُت (بُت کدہٴ ثعلوات) غزنوی اور
سوماتہ کی یاد دلاتے ہیں۔ پہلا مصرع عشق پر ختم اور دوسرا عشق سے شروع ہوتا ہے۔
(یہ ایک صفت بھی ہے) عشق کی تکرار اہلِ فراق اور بُت کدہٴ ثعلوات عجمی تخیلات کی طرف

اشارہ کرتے ہیں۔ داخلِ قافیہ، اولیں، شرع و دین۔

صدقِ خلیل بھی ہے عشق، صبرِ حسین بھی ہے عشق

معسرۂ وجود میں بدروحین بھی ہے عشق

نکات و رعایات :- صدقِ خلیل اور صبرِ حسین دونوں قافیہ جہان کی یاد دلاتے ہیں۔
خلیل اللہ کا مختصر قافیہ جو ان کے اہل خانہ پر مشتمل تھا، حرم کی تعمیر کرتا ہے اور حسین کا مختصر قافیہ جو ان کے اہل خانہ پر مشتمل تھا۔ حرم کا استحکام کرتا ہے، نہایت اس کی حسین ابتدا ہے اسماعیل، پچھلے شمس میں دل اور نگاہ شروع میں مذکور دل کے سود اور نگاہ کے نیاں سے مربوط ہیں اور یہ تینوں (عقل، دل و نگاہ) صدقِ خلیل سے مربوط ہیں، کیونکہ کہ خلیل اللہ نے عقل کے مشاہد سے اور نگاہ کی بصارت کو دل کی گواہی سمجھا لیکن جب ان پر عشق آشکارا ہوا تو انہیں معلوم ہوا کہ اصلیت تو کچھ اور ہے۔ جو کچھ ان کی آنکھ دیکھتی تھی وہ جھوٹا ثابت ہو گیا اس طرح نگاہ کا نیاں دل کا سود بنا۔ معرکہ وجود کا تعلق صبرِ حسین سے بھی ہے کہ انہوں نے جان کھو کر زندہ وجود حاصل کیا اور حسین ازل کی نمود سے بھی، کہ جس کے ذریعہ پر وہ وجود چاک ہوتا ہے اور حقیقت نمودار ہوتی ہے۔ یعنی حسین نے پر وہ زندگی چاک کیا تو انہیں حسن ازل کی نمود کا دیدار ہوا۔

آیہ کائنات کا معنی، دیرِ یاب تو

نکلے تری تلاش میں قافلہ طے رنگِ بو

نکات و رعایات :- آیہ کائنات کا دیرِ یاب معنی (یعنی رسول مقبول)، اس معنی میں دیرِ یاب ہے کہ بزم کائنات تو کہنے تھی لیکن آپ کا درود مسعود نسبتاً حال میں ہوا۔ اس طرح تازہ ہیں مسیگر دار و اوت کا ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ شاعر نے آیہ کائنات کے معنی دیرِ یاب کو اب جا کر حاصل کیا ہے۔ آیہ بمعنی نشانی بھی درست ہے اور بمعنی قرآن کی آیت بھی۔ کائنات کا لفظ پچھلے بند کے قافیہ کی یاد دلاتا ہے۔ وہ قافلہ طے رنگِ بو جو معنی دیرِ یاب کی تلاش میں نکلتے ہیں قافلہ حسین اور قافلہ خلیل انہیں تو قافلہ کلیم اللہ بھی ہیں جو خلیل اللہ کی طرح ملک بھر سے نمکات موعود کی تلاش میں نکلتے تھے۔ دیرِ یاب کی مناسبت سے قافلوں کا نکلتا کس قدر خوب ہے۔ کاش جوش و فراق کے صدمہ صفحات میں ایک شعر بھی ایسی اقلیٰ اور معنوی مناسبتوں کا حامل نکلتا۔

جلوتیان مدرسہ کو رنگاہ و مردہ ذوق

خلوتیان سے کدہ کم طلب و تہی کدو

نکات و رعایات یہ جلوتیان مدرسہ اور خلوتیان سے کدہ میں ترصیح ہے۔ مدرسہ کی رعایت سے جلوت اور سے کدہ کی رعایت سے خلوت کیوں کہ مے خواص صرف اپنے ہی میں گم ہوتا ہے۔ اُسے دنیا و مافیہا کی خیر نہیں ہوتی۔ جلوت اور خلوت۔ مدرسہ اور نگاہ (کیوں کہ مدرسے میں پڑھنے کا کام ہوتا ہے) مے کدہ اور طلب اور کدو۔ پچھلے شعر کا رنگ و بوا اس شعر کے نگاہ اور طلب سے مربوط ہے کیوں کہ نگاہ کا تعلق رنگ (یعنی دیکھنے) اور بوا کا تعلق طلب سے (یعنی بوسے مے کے ذریعے مے کی یاد آنے) سے ہے۔ کورنگاہ کا ربط کم طلب اور مردہ ذوق کا ربط تہی کدو سے ہے۔ کیوں کہ جب آنکھ اندھی ہے تو وہ طلب کیا کرے گی اور کدو کو سکھا کر (یعنی اسے مار کر) اس میں شراب بھرتے ہیں۔ کدو نہ صرف یہ کہ مُردہ ہے بلکہ مُردہ ذوق بھی ہے کیوں کہ اس پر شراب کا اثر نہیں ہوتا۔ رعایات کا تصادم بھی دیدنی ہے۔ پہلے مصرع میں ”ذوق“ کا ربط مے سے بھی ہے اور دوسرے مصرع میں ”طلب“ (طلبہ طلباء) کا تعلق ”مدرسہ“ سے بھی ہے ”مردہ ذوق“ خلوتیان سے کدہ پر بھی منطبق ہو سکتا ہے۔ اسی طرح ”کم طلب“ جلوتیان مدرسہ پر۔ اور بھویہ انداز میں ”تہی کدو“ بھی۔

میں کہ مری غزل میں ہے آتش رفتہ کا سراغ

میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

نکات و رعایات: یہ پورا شعر آگ بجھی ہوئی ادھر... دالے شعر کی یاد دلاتا

ہے۔ آتش رفتہ، آگ بجھی ہوئی ادھر۔ سراغ، کیا خبر۔ گزشتہ ہیں کتنے کارواں کھوئے ہوؤں کی جستجو۔ اور دیکھیے: رفتہ اور سرگزشت (یعنی رفتہ و گزشتہ) رفتہ، کھوئے ہوئے۔ سراغ، جستجو۔ تازہ ہیں میسگر و ادوات کا ربط، آتش رفتہ اور کھوئے ہوؤں سے بھی ہے۔ کیوں کہ شاعر بدیہ اسرار اب واضح ہو رہے ہیں یعنی یہ وادوات اس پر اب نازل ہو رہی ہے کہ میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو ہے اور اس طرح میری غزل میں ہی آتش رفتہ کا سراغ مل سکتا ہے۔

باوصحاب کی صبح سے نشوونما سے خارِ خوش

میرے نفس کی صبح سے نشوونما سے آرزو

نکات و رعایات :- موج کا لفظ نور کی ندیاں رواں کی یاد دلاتا ہے ۔ باد، نفس، خار و خس، نفس شاعر کی موج جو آنسوئوں سے تر ہے نشو و نما کے لفظ کو مستحکم کرتی ہے اور جن دلوں میں آرزو کا نشو و نما ہو رہا ہے وہ بھی ان قانونوں میں شامل ہیں جو معنی کائنات و حوڈ نے نکلے ہیں ۔ دوسرا مصرع غالب کی یاد دلاتا ہے ”میری آہیں بجیے چاک گریباں ہو گئیں۔ یعنی جس طرح دہاں آہیں روکنے پر متناہیں شدت ہوتی ہے اسی طرح یہاں ہر سانس جو زندگی کے کم ہونے کی دلیل ہے آرزو کی نمود کرتی ہے۔ یہ قول محال بھی غالب کا خاص انداز ہے۔

خون دل و جبگر سے ہے میری نوا کی پرورش

ہے رگ ساز میں رواں صاحب ساز کا لہو

نکات و رعایات :- موج، پانی، نشو و نما، پرورش ۔ موج، خون، رگ، رواں، لہو۔ پرورش ۔ رواں، لہو۔ نوا بمعنی سامان اور ساز بمعنی سامان کا بھی اشارہ موجود ہے۔ ساز، نوا۔ ان الفاظ کا غزل اور سرگزشت سے رشتہ نکلا ہر ہے۔ نوا رگ ساز ہے اور دل و جبگر ساز۔ اس کے علاوہ رگ ساز میں صاحب ساز کا لہو رواں ہونا اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کبھی کبھی مضرب کے بغیر ساز پر انگلیاں بھرنے میں انگلیاں لہو لہان بھی ہو جاتی ہیں اور مجاز حقیقت بن جاتا ہے۔

فرصت کش کش مدہا میں دلی بے قرار را

یک دو ٹکٹن زیادہ کن گیسو سے تاب دار را

نکات و رعایات :- ردیف و توافیہ (بے قرار را، تاب دار را) میں ساز کے تاروں کی تھر تھراہٹ صاف سنائی دیتی ہے۔ خون دل و جبگر کا رشتہ کش کش سے ظاہر ہے گیسو سے تاب دار کا فقرہ گیسو سے تاب دار و جملہ و فرات کی یاد دلاتا ہے جہاں حسین پیالے شہید ہوئے تھے۔ یہاں بھی گیسو سے تاب دار و جملہ و فرات جہان بن رہے ہیں اور ٹکٹن گیسو کی افزائش اس لیے ہے کہ دل و جبگر جو کش کش اظہار غم میں خون ہو رہے ہیں انہیں شکلوں میں گرفتار جو کر ہمیشہ کے لیے قرار پا جائیں۔ اس طرح یہ شعر اہل فراق کے لیے ہمیشہ دوام ہے۔ یہی نئے جانتا ہے۔

روح بھی تو، قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب

گنبد آگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب

نکات و رعایات :- روح اور قلم کی رعایت سے کتاب کہنا سامنے کی بات تھی لیکن الکتاب اور اس کے ساتھ وجود کا لفظ ہمیں پھر نظم کے آغاز کی طرف لے جاتا ہے جہاں حسن ازل کی نمود ہے اور معرکہ وجود گرم ہے۔ آگینہ کے ساتھ محیط اور حباب تو ٹھیک ہی ہے۔ لیکن آسمان کو فریج نہ ظاہر کر کے صرف آگینہ رنگ کہنا دو معنی رکھتا ہے۔ یعنی رنگ بمعنی رنگ بھی ہے اور بمعنی شکل بھی ہے۔ اس طرح آسمان کی شکل آگینہ جیسی اور اس کا رنگ آگینہ جیسا ہوا ہو جاتا ہے۔ گنبد کے ساتھ آب کا لفظ از خود وسعت کا تاثر پیدا کرتا ہے لیکن ایک مفہوم اور بھی ہے۔ ایک نثر تو یہ ہوگی کہ گنبد آگینہ رنگ (یعنی آسمان) تیرے محیط میں حباب کی طرح ہے۔ دوسری نثر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ تیرے محیط میں جو حباب ہے وہ گنبد آگینہ رنگ ہے، یعنی تیرے سمندر کا ہر ٹہلا آسمان کے برابر ہے۔ دوسرے مفہوم کی روشنی میں محیط اور آسمان دونوں کی وسعت خود بخود قائم ہو جاتی ہے۔ وسعت کا یہ تاثر اس وقت اور مستحکم ہوتا ہے جب یہ مصرع آئیے کا کائنات کا معنی دیر یا ب تو کی طرف راجع کیا جائے کہ خود کائنات محض ایک آیت یا نشانی ہے اور تو اس کا معنی دیر یا ب معنی ہے، یعنی تو وہ جیسے جس کی محض ایک نشانی کائنات جیسی اتھاہ چیز ہے۔ ایسی صورت میں تیرے محیط میں تیرے ہوئے حباب آسمان کے برابر ہیں تو حیرت کیا ہے۔

پانی اور نشوونما کے جو استعارے اور پیکر کچھلے شعر میں قائم ہوئے تھے ان کی توسیع آگینہ، محیط اور حباب سے ہوتی ہے۔ اگلے شعر میں پانی بمعنی زندگی اور نشوونما کے ساتھ نور (یعنی چشمہ نور جو پانی بھی ہے اور روشنی بھی ہے) ہمیں پھر ازل بند کی طرف لے جاتا ہے۔

عالم آب و خاک کو تیرے ظہور سے فروغ

ذرہ ریگ کو دیا تو نے طلوع آفتاب

نکات و رعایات :- عالم، آب، خاک، ذرہ، ریگ۔ ظہور، فروغ، طلوع آفتاب۔ فروغ بمعنی روشن ہونا۔ آب و خاک کا روشن ہونا براہ راست موت میں صبح پھٹنے آفتاب سے نور کی ندیاں رواں سے مربوط ہے۔ وہ ذرہ ریگ جو نرم مثل بدنیاں تھا اب پرتو آفتاب سے مستفید ہو کر خود آفتاب بن گیا ہے۔ ظہور شید کا چمکے اگر ذرے کا دل چریں۔

شوکتِ سخن و سلیم تیرے جلال کی نمود

فقرِ جنید و بایزید تیرا جمال بے نقاب

نکات و رعایات :- جلال، جمال، ظہور، طلوع، نمود، فروغ، بے نقاب۔ عالم آف

خاک کے اعتبار سے شوکتِ سخن و سلیم اور ذرۂ ریگ کے اعتبار سے فقرِ جنید و بایزید۔

شوقِ ترا اگر نہ ہو میری نمناک کا امام

میرا قیام بھی حجاب، میرا سجو و بھی حجاب

نکات و رعایات :- مشہور حدیث کی طرف اشارہ ہونے کے علاوہ بے نقاب اور حجاب

میں رعایت ہے۔ ایسی ہی رعایتِ شوق اور حجاب میں ہے۔ نماز، قیام، سجو میں رعایت

بھی ہے اور تدریج بھی۔ اندرونی تافہ : امام، قیام۔

تیری نگاہِ ناز سے دونوں مراد پا گئے

عقلِ غیاب و سجوِ عشقِ حضور و اضطراب

نکات و رعایات :- نگاہ کے اعتبار سے سجو اور حضور، ناز کے اعتبار سے غیاب، اضطراب

یعنی نگاہ کا وصف جستجو اور پھر حضوری ہے جب کہ ناز غیاب (بمعنی پردہ) اور پردہ اضطراب

پیدا کرتا ہے۔

تیرہ و تار ہے جہاں گردشِ آفتاب سے

طبعِ زمانہ تازہ کر جلوۂ بے حجاب سے

نکات و رعایات :- تیرہ و تار، گردش۔ تازہ کے اعتبار سے جلوۂ بے حجاب۔ اس لیے

کہ صبح کی صفت تازگی ہے اور تیرگی کے بعد صبح ہوتی ہے۔ آفتاب گردش میں ہے یا دُنیا کو

گردش سے رہا ہے۔ جلوۂ بے حجاب پردہ و جو کی چاک سے مربوط ہے۔ آفتاب کی گردش میں

گردشِ سیارہ کی کیفیت ہے یعنی ایسا ستارہ جو روشن نہیں رہ گیا۔ یہ احساسِ ہمیشہ عشق نہ

نہ ہو تو شریع و دین بُت کدۂ تقصیرات کی یاد دلاتا ہے کیوں کہ عالم کا اصل کارگر عشق ہی ہے،

وہ نہیں تو آفتاب بھی اپنی روشنی گنواوے گا۔

تیری نظر میں ہیں تمام میرے گزشتہ روز و شب

مجھ کو خیر نہ تھی کہ ہے علمِ نخیل بے رطب

نکات و رعایات :- تمام گزشتہ روز و شب کا فقرہ تمام سرگزشت کھوٹے ہرٹوں کی جستجو

کی یاد دلاتا ہے۔ علم کا نخیل بے رطب اس نخیل سے مربوط ہے جس سے برگ بند اول میں پھل گئے تھے، کیوں کہ نواح کا نظم میں برگ نخیل کے وصلے (اب گرو یعنی مصرعہ مگر د سے پاک ہے ہر اکی معنویت اور بڑھ گئی) پر ہی یہ محسوس ہوا کہ میں جس درخت سے برگ بار کا تعلق تھا وہ تو بانہود ہے۔

تازہ مرے خمیر میں معسرکہ مکھن ہوا
عشق تمام مصطفیٰ عقل تمام بولہب

نکات و رعایات :- معسرکہ کہن جو خمیر میں تازہ ہو رہا ہے زمین کے دوبارہ زندہ ہونے کا مرادف ہے اور ساتھ ساتھ ان واردات کا بھی حوالہ ہے جن کی تازگی کا ذکر دوسرے بند میں ہوا۔ پچھلے بند میں بھی طبع زمانہ کے تازہ کرنے کی درخواست وجود محمدی سے کی گئی ہے۔ خمیر سے مراد Conscience کے علاوہ اندرون ذات بھی ہے۔ خمیر یعنی پچھنے والا، چھپا ہوا۔ طبع زمانہ کی تازگی جو جلوہ بے نقاب کے ذریعہ عمل میں آئے گی، دراصل اس معسرکہ کہن کا دوبارہ وجود میں آنا ہے جو حق اور باطل کے درمیان محض عجبی تخیلات میں نہیں بلکہ عربی مشاہدات میں کہیلا گیا تھا۔ ہوا جو گرو سے پاک ہے اور برگ نخیل جو وصلے ہوئے ہیں وہ بھی اسی نئی زندگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ابولہب کا لغوی مفہوم صاحب شعلہ ہے۔ ابولہب حسین ہوتے ہوئے بھی داخلی جمال کے مشاہدے سے محروم تھا۔ اسی طرح جہاں گردش آفتاب بے روح کی بنا پر تیرہ و تار ہے۔ داخلی قافیہ : ہوا، مصطفیٰ!

گاہ پچھلی بر دگاہ بزوری کشد

عشق کی ابتدا عجب عشق کی انتہا عجب

نکات و رعایات :- ابتداء جمیلہ اور انتہا - زور - عشق انسان کو مغلوب کر لیتا ہے اور اسے اہل فراق بنا دیتا ہے۔ نظم کا آخری شعر اس خیال سے مربوط ہے۔ پہلے مصرع میں اندرونی قافیہ اور دوسرے میں ترمیم۔

عالم سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق

وصل میں مرگ آرزو بھر میں لذت طلب

نکات و رعایات :- نفس کی موج سے نشوونما آرزو اور وصل میں اس کی موت۔

اصل نفس کی موج وہی ہے جو وصل سے دور اور فراق سے نزدیک رکھے۔

عین وصال میں مجھے حوصلہ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جو رہی میری نگاہ بے ادب
نکات و رعایات :- نگاہ بے ادب اپنا زیاں کرتی ہے لیکن دل کے لیے ہزار سودا سی
میں ہے ۔ عین ، نگاہ ۔

گرمی آرزو و فراق ، شورش ہا سے وہ فراق
موج کی جستجو فراق ، قطرے کی آبر و فراق
نکات و رعایات :- گرمی ، شورش ، جستجو ۔ موج ، قطرہ ، آبرو ۔ موج سے آرزو کا نشوونما
اور آرزو و فراق ہے ۔ اس لیے قطرے سے جمل کر موج بناتے ہیں ان کی آبر و (دونوں معنی میں)
فراق ہی سے ہے ۔ موج کی شوش میں گرمی ہے ۔ وہ دریا بھی ہے آتش بھی ، جس طرح دشت
میں صبح کا سماں ۔

مندرجہ بالا تجربے سے ظاہر ہو گیا ہو گا کہ پوری نظم لفظی دروہیت کا شاہ کار ہے ۔
خیالات کا انتشار اس قدر ہے کہ ایک ہی بند میں خیال جگہ جگہ بدلتا ہے ۔ اس ظاہری بے ربطی
کو ہمیشگی وحدت دینے کے لیے اقبال نے ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں رکھی ہے اور پوری
نظم ترکیب بند میں ہے ۔ لیکن یہ کارگذاری بذات خود محض ایک مصنوعی وحدت پیدا کرتی
ہے ۔ انتشار کے باوجود نظم متحد اور مکمل اسی لیے بنی ہے کہ ہر مصرع ایک دوسرے سے لفظی اور
اس طرح داخلی معنوی ربط رکھتا ہے ۔ میں یہ نہیں کہتا کہ لفظی دروہیت اور رعایات اس نظم
میں اتنی ہی ہیں جتنی میں نے اوپر بیان کی ہیں ۔ یقین ہے کہ اور بھی ہوں گی لیکن ان کے
مختصر بیان سے بھی میرے نظریے کی تصدیق ہوتی ہے کہ نظم اور خاص طور پر طویل یا نسبتاً طویل نظم
میں اقبال کی فن کاری ایک طرح کی یکتائی رکھتی ہے جس کا بدل ممکن نہیں ۔ نظم کی وحدت
در اصل اسی یکتائی میں ہے ۔ اس طرح اقبال فلسفی یا محبذوب جو کچھ بھی اپنی صفائی اور
مخصوص نظم سازی کے حوالے ہی سے اپنی شاعرانہ شخصیت کو قائم کرتے ہیں ۔ ایسا نہیں
ہے کہ ان کی شاعرانہ شخصیت ان کے محبذوب یا فلسفی ہونے سے قائم ہوتی ہے ۔

اقبال کا عروضی نظام

اقبال کے کلام کی ایک نمایاں صفت اُس کی خوش آہنگی ہے۔ اس خوش آہنگی میں کلام کے معنی کا بڑا حصہ ہے۔ لیکن اس کا تعلق ان بحرؤں سے بھی ہے جو انھوں نے استعمال کی ہیں۔ یہ اس لیے کہ بحر بھی معنی کا ہی حصہ ہوتی ہے۔ صرف اس معنی میں نہیں کہ بعض بحرؤں کو بعض طرح کے مضامین کے لیے زیادہ مناسب کہا گیا ہے بلکہ اس معنی میں کہ ہر بحر، نظم کے معنی کی تعمیر میں مدد کرتی ہے جیسا کہ وزٹ (Vissers) نے کہا ہے۔ ”بحر کوئی ایسی چیز کبھی نہیں ہوتی جس سے ہمارا سابقہ اس زبان کے معنی سے الگ پڑے جس کو بحر میں بندھا گیا ہے اور یہ یقیناً ایسی کوئی چیز نہیں ہوتی جو اس معنی سے الگ ہمارے تجربے میں داخل ہو“ اس کی وجہ وہ یہ بیان کرتا ہے کہ اگرچہ زبان کے دو رخ ہیں، ایک تو وہ جو کسی بات کو ظاہر کرتا ہے اور دوسرا وہ جس کے ذریعے وہ بات ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن ان دونوں کا ادغام اتنا بے ساختہ — داخلی طور پر اتنا تسلیم شدہ، اتنا معنی خیز اور اتنا ہم گیر ہوتا ہے کہ عام طور پر ہم ان دونوں رخوں کو ایک ہی اکائی کی طرح محسوس کرتے ہیں۔ دونوں مل کر ایک حقیقت بناتے ہیں۔ مختلف سطحوں پر زبان کے دوسرے مظاہر کی طرح بحر بھی کسی وضاحت پذیر معنی سے الگ کر کے بیان تو کی جا سکتی ہے۔ لیکن شعر کا علم حاصل کرنے کے عمل کے دوران وہ شعر سے الگ نہیں کی جا سکتی۔ وزٹ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اصوات کے نمونوں، ان کو ادا کرنے میں تاکید یا زور یا عدم تاکید کی کیفیت، بھی معنی رکھتی ہے۔ اس اصول کو دوسرے الفاظ میں یوں بیان کر سکتے ہیں کہ مفعلی، مفاعیلن، فاعلن، اصوات کے اس نمونے کا بیان تو ہے جو اقبال کے اس مصرعے میں ملتا ہے۔

ہر چہ سیز ہے جو خود نمائی

اور مفعول مفاعیلِ فاعل کی بطورِ فارمولایہ بہت جری خوبی ہے کہ وہ اصوات کے زیرِ بحث نمونے کو معنی سے الگ کر کے بیان کر سکتا ہے اور جہاں جہاں یہ نمونہ واقع ہوگا، یہ فارمولا کارآمد ثابت ہوگا۔ لیکن جب ہم اس فارمولا کی جگہ اس کی عملی شکل، یعنی مصرع کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ فارمولا اقبال کے مصرع میں جس طرح کام کر رہا ہے وہ اس سے مختلف بھی ہے اور شاید بھی ہے جس طرح سے یہ دیا شکر کسیم کے اس مصرع میں کام کر رہا ہے۔

دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے

مشابہت تو واضح ہے کہ دونوں کے نظامِ اصوات کو مفعول مفاعیلِ فاعل کے ذریعے ظاہر کر کے ہیں اور اختلاف اگرچہ محسوس ہوتا ہے۔ لیکن اس اختلاف کو بیان کرنے کے لیے فارمولے نہیں وضع ہو سکتے۔ دوسری طرف یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ان دونوں مصرعوں کے معنی جس طرح ہمارے ذہن پر مرتب ہوتے ہیں وہ اس نظامِ اصوات کے بغیر ممکن نہ تھے جو ان مصرعوں میں ہے۔ مفعول مفاعیلِ فاعل بذاتِ خود اتنا خوبصورت نہیں ہے جتنا ان آوازوں کا اظہار خوبصورت ہے جن کے ذریعے یہ فارمولا ان مصرعوں میں بیان ہوا ہے۔ لیکن آوازوں کا یہ خواہجوت اظہار بھی اس فارمولا کے بغیر ممکن نہ تھا۔

لہذا اقبال کے کلام کی خوش آہنگی میں ان کی بحرِ دل کو بھی دخل ہے، کیونکہ بحرِ معنی کا حصہ ہوتی ہے۔ لیکن بحریں چونکہ محدود ہیں اور اقبال نے ان محدود بحرِ دل میں سے بھی چند ہی استعمال کی ہیں اس لیے اس خوش آہنگی میں بحر کا جو حصہ ہے وہ محض بحرِ دل کی تعداد اور تنوع پر منحصر نہیں ہو سکتا۔ اس معاملے میں بڑا دخل ان بحرِ دل کو برتنے کے طریقے کا ہوگا جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا ہے۔ اس طریقے کو بیان کرنا اور اس کا تجزیہ کرنا آسان نہیں۔ لیکن اس کے بغیر چارہ بھی نہیں۔ خاص کر اس وجہ سے کہ یہ خیال عام ہے کہ اقبال کے یہاں بحرِ دل کا تنوع بہت ہے اور انھوں نے بہت مترنم بحریں استعمال کی ہیں۔ یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ دوسری بات تو اس لیے غلط ہے کہ بحر کی شرط ہی یہ ہے کہ وہ مترنم ہو۔ اس میں اگر ترنم نہ ہوگا تو وہ بحر نہ ہوگی۔ بحر میں ترنم کی وجہ گمراہ ہو، یا فارمولے کی پیروی کی، یا دونوں، لیکن بحر میں ترنم ہونا ضرور ہے۔ کسی ایک بحر یا چند بحرِ دل کو مترنم ٹھہرانا اور باقی کو کم مترنم سمجھنا اس مفروضے کو راہ دیتا ہے کہ بحر کے لیے ترنم بنیادی یا بڑی شرط نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفروضہ غلط ہے۔ بحر بنائی ہی اس لیے گئیں، کیا دریافت ہی اس وجہ سے ہوئی کہ اصوات کے بعض نظامِ مترنم

نظر آئے اور بعض نہیں۔ دوسری بات اس لیے بھی غلط ہے کہ ایک آودھ کے علاوہ اقبال نے تمام بحریں وہی استعمال کی ہیں جو تمام آودھ شاعری میں عام اور مروج ہیں اور جو استثنائی بحریں بھی ہیں (بحر منسرح، بحر جبر سالم، ہندی کا سرسی چند) ان میں انھوں نے بہت کم شعر کہے ہیں۔ لہذا یہ کہنا کہ اقبال نے مترنم بحریں استعمال کی ہیں، یا محض یہ کہنا کہ انھوں نے عام بحریں استعمال کی ہیں اور وہ سب بحریں مترنم ہیں پہلی بات (اقبال کے یہاں بحروں کا تنوع بہت ہے) اس لیے غلط ہے کہ (ہندی کی ایک بحر کو ملا کر) اقبال نے اپنے آودھ کلام میں صرف ۲۳ بحریں استعمال کی ہیں اور ان میں سے بعض کا استعمال اتنا کم ہے کہ انہیں کے برابر ہے۔ گیان چند نے اقبال کی بحروں کی جو جدول مرتب کی ہے اس میں بحروں کے نام اور ہر بحر میں اشعار کی تعداد لکھی ہے۔ لیکن انھوں نے اشعار کی فی صد تعداد نہیں بتائی۔ میں نے ہر بحر کے اشعار کافی صد تناسب نکالا ہے، اس سے حسب ذیل باتیں معلوم ہوتی ہیں:

۱۔ سات بحریں ایسی ہیں جن میں اقبال کے اشعار کی تعداد فرد آ فرداً ۵۶۶ فی صد یا اس سے کم ہے۔ ریل مشن مشکول میں تعداد ۵۶۶ فی صد ہے اور رباعی کی بحریں یہ تعداد محض ۵۴۳ فی صد ہے۔

۲۔ پانچ بحریں ہیں جن میں اشعار کی تعداد فرد آ فرداً ۲ فی صد سے کم ہے۔ متقارب متن سالم میں یہ تعداد ۵۶۹ فی صد ہے اور متقارب مقبوض انجم مضاعف میں ۵۶۲ فی صد۔

۳۔ اقبال کے کلام کا کثیر ترین حصہ یعنی ۶۸۶۶ فی صد محض پانچ بحروں میں ہے۔

اس تجزیے کے بعد کچھ کہنے کی ضرورت نہیں، لیکن یہ کہنا نامناسب نہ ہو گا کہ رباعی جیسی خوبصورت بحریں اقبال نے صرف دو شعر یعنی ایک رباعی کہی ہے۔ دو مشہور اوزان میں اقبال نے ایک شعر بھی نہیں کہا۔ یہ اوزان ہیں: سرلیح مدس ملوی مکشون (مفتعلن مفتعلن فاعلن) اور دل مدس مخدون مخدون مقولوع (فاعلاتن فاعلاتن فعلن)۔ مؤخر الذکر مشہور ہونے کے علاوہ بہت مقبول بھی ہے۔ اس میں غالب کی غزلیں عشق بھوکہ نہیں وحشت ہی ہی اور پھر مجھے دیدہ تر یاد آیا سب کو یاد ہوئی۔ اول الذکر میں تیر کی دو مشہور غزلیں ہیں: چوری میں دل کی وہ ہنر کر گیا، عشق میں نے خون و خط چاہیے۔ کم استعمال ہونے والی لیکن مشہور بحریں جو اقبال نے نہیں استعمال کیں ان میں محبت دشمن مخنون (محب نشاط سے جلاو کے چلے ہیں ہم آگے) غالب، اور منسرح دشمن ملوی مشہور (آکر مری جان کو قرار نہیں ہے) غالب، قابل ذکر ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ اقبال

نے تیسرے کی ”ہندی بحر“ میں ایک مصرع بھی نہیں کہا۔ حالانکہ غالب تک نے اس بحر میں ایک غزل کو دی تھی (دعشی بن صیاد نے ہم دم خوردن کو کیا رام کیا) اقبال کو شاید اس کی خبر نہ ہوگی۔ کیونکہ یہ غزل مرتبہ دیوان میں شامل نہیں ہے۔ لیکن اقبال کے اپنے عہد میں قافی اور سیاب اور بعض دوسرے شعرائے اہل سے خوب استعمال کیا ہے۔

لہذا اقبال کی خوش آہنگی کا راز ان کی بحروں کے نام نہایت متنوع اور کثرت اور ان کی نام نہاد مترنم بحروں میں نہیں ہے۔ کیونکہ ان کے یہاں بحروں کا کوئی خاص تنوع نہیں ہے اور بحر جس تو سب ہی مترنم ہوتی ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اقبال کی عروضی مہارت دوسرے شعرا کی نسبت کم تھی۔ تیسرے کی ”ہندی بحر“ میں قافی اور سیاب دونوں نے سحر کیں کھائی ہیں۔ خود تیسرے نے اس بحر میں کثرت شغل کے باوجود کئی مصرعوں میں غلطی کی ہے۔ غالب کی بھی ایک غزل کا ایک مصرع بحر سے خارج ہے اور ان کی ایک رباعی بس اتفاق سے موزوں ہو گئی ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کے یہاں کوئی عروضی غلطی نہیں ملتی۔ صرف ایک مصرع مخدوش ہو گیا ہے۔

اقبال بڑا اہل رنگ ہے سن باتوں میں ہوا بیت ہے

گیان چند نے صحیح لکھا ہے کہ اس مصرع میں اقبال اپنی واحد عروضی غلطی کے مرتکب ہوئے ہیں کیوں کہ انھوں نے ”موہ“ کو ”سہ“ کے وزن پر باندھا ہے۔ لیکن اس کو بھی گیارہ چند کی سخت گیری کہنا چاہیے کیونکہ فارسی کے بہت سے الفاظ جو ”او“ کے بغیر ختم ہوتے ہیں، ”او“ کے بغیر بھی درست ہیں۔ مثلاً ”انجو“ اور ”انہ“ ”اندوہ“ اور ”اندہ“ ”کوہ“ اور ”کہ“ (یہی کیفیت بہت سے الف ”و“ والے الفاظ کی بھی ہے۔ مثلاً ”شاو“ اور ”شہ“) اقبال نے غیر شعوری طور پر فارسی کا قاعدہ و رسی لفظ پر جاری کر دیا اور ”موہ کی جگہ ”سہ“ باندھ لیا۔ بہر حال اس ایک غلطی کے علاوہ اقبال کا سارا کلام عروضی اعتبار سے چست اور درست ہے۔ یہاں تک کہ انھوں نے سر کی چند میں جو نظم کہی (دو غافل افغان) اس میں آردو والوں کی عام روش کے خلاف انھوں نے آخری حرف مزید کا ہر مصرع میں التزام کیا ہے تاکہ

۲۷ ہاتریش پوری ہوئی۔

گیان چند نے اپنے قیمتی مضمون ”اقبال کے آردو کلام کا عروضی مطالعہ“ میں کئی اہم اور کارآمد باتیں بتائی ہیں۔ تجزیہ بھی اچھا خاصا پیش کیا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ تمام اشعار کی تعداد اور بحروں کے اعتبار سے ان کی جدول تیار کر دی ہے۔ آخر الذکر کام کس قدر محنت طلب تھا۔ اس کی وضاحت ضروری نہیں۔ اگر یہ مضمون موجود نہ ہوتا تو شاید میں اس موضوع کے کئی پہلوؤں کو تشنہ پھرٹوڑتا۔ ایک

اور مضمون میں انھوں نے اقبال کے شعر و کلام کا مطالعہ کر کے دکھایا ہے کہ اقبال شروع شروع میں لٹرائٹس اور ان یازجات کے بھی شائق تھے۔ لیکن زیر نظر مضمون میں ان کے بہت سے نتائج غلط ہو گئے ہیں کیوں کہ انھوں نے صحیح طریق کار نہیں استعمال کیا۔ انھوں نے اپنے تجربے کی اساس اشعار کی تعداد پر رکھی ہے اور یہ حکم نکلیا ہے کہ جب اقبال پر مجازیت اور غنیمت غالب آنے لگی تو انھوں نے بعض بحرول کو جن کے آہنگ میں غنیمت کم تھی، نظر انداز یا ناقابل قبول کر دیا یعنی ان بحرول میں کم شعر کیے۔ اس طریق کار میں غلطی یہ ہے کہ انھوں نے اشعار کے فی صد تناسب کے بجائے اشعار کی تعداد کو معیار بنایا۔ ظاہر ہے کہ سو شعر دل میں اگر دس شعر کسی بحر میں ہوں اور پانچ سو میں پچاس اسی بحر میں ہوں تو محض اس بنا پر کہ پچاس شعر دس شعر دل سے زیادہ ہیں، یہ حکم نہیں نکلیا جاسکتا کہ اشعار کی کم تعداد ضعف اور دل چسپی کی کمی کو ظاہر کرتی ہے۔ کیونکہ سو دس اور پانچ میں پچاس کا فی صد تناسب تو بہر حال مساوی ہے۔ فی صد تناسب کو نظر انداز کرنے کے باعث گمان چند کے اہم نتائج غلط ہو گئے ہیں۔ ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں :

۱۔ اصل ضمن مفردات (مفاعلاتن فاعلاتن فاعلن) یہ وزن بہت کھل اور بک ہوتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بعد کے مجموعوں میں اقبال کی شکل پسند طبیعت نے اسے کم قرار دیا۔ گمان چند کی گنتی کے مطابق اقبال کے سب سے زیادہ اُردو اشعار یعنی ۱۰۵۲، اسی وزن میں ہیں، لیکن ان میں سے ۵۶ "ہانگ درا" ہی میں ہیں۔ باقی کسی مجموعے میں سو اشعار بھی نہیں ہیں۔ اقبال کے اُردو کلام کو دیکھیں تو یہ ارتقا صاف نظر آتا ہے کہ وہ مختصر، آسان اور زیادہ مقبول سے آہستہ آہستہ دور ہوتے جاتے ہیں۔ جب ان پر غنیمت اور مجازیت کا غلبہ ہوا تو انھوں نے ایسی بحرول کو متعارف خاص بنایا، مستقل مفاعلاتن وغیرہ ۱۱

یہ سب باتیں اس لیے غلط ہیں کہ اقبال کے دو مجموعوں میں بحرول کا تناسب تقریباً یکساں ہے اور جن دو مجموعوں میں یہ ہتھی دونوں سے کم ہے ان میں بھی کمی و بیشی یکساں ہے اور ان کے آخری مجموعے (ارمغانِ مجاز) میں اس کا تناسب تقریباً وہی ہے جو پہلے مجموعے (ہانگ درا) میں ہے۔ ملاحظہ

مجموعہ	کل اشعار	دلِ شمنِ مخدوم کے اشعار	تناسب فی صد
ہائیکِ درا	۲۵۱۵	۸۵۶	۳۴
بالِ جبریل	۱۱۹۲	۸۵	۷
مضربِ کلیم	۸۳۴	۲۸	۳
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۸۴	۳۲

بحثِ شمنِ مخدوم مقلوع (مفاعلاتن فعلاتن فعطن) کے بارے میں گمان چند نئے یہ نہیں کہا ہے کہ اس کا مزاج غیر ہندی ہے۔ لہذا اس بحر کا تناسب بھی اقبال کے مجموعوں میں یکے بعد دیگرے کم ہوتے رہنا چاہیے تھا۔ لیکن اس کے برعکس ہے۔

مجموعہ	کل اشعار	بحث کے اشعار	تناسب فی صد
ہائیکِ درا	۲۵۱۵	۲۱۲	۸
بالِ جبریل	۱۱۹۲	۱۹۶	۱۶
مضربِ کلیم	۸۳۴	۲۴۴	۲۹
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۴۵	۱۷

بحرِ دلِ شمنِ مخدوم مقلوع (مفاعلاتن فعلاتن فعطن) کے بارے میں بھی گمان چند نئے یہ نہیں کہا ہے کہ اس کا مزاج ملکی یا حجازی ہے۔ لہذا اس بحر کا بھی وقوع بعد کے کلام میں کم تر ہونا چاہیے تھا۔ لیکن حقیقت یہاں بھی کچھ اور ہے۔ ملاحظہ ہو :

مجموعہ	کل اشعار	دلِ شمنِ مخدوم مقلوع کے اشعار	تناسب فی صد
ہائیکِ درا	۲۵۱۵	۳۵۷	۱۴
بالِ جبریل	۱۱۹۲	۴۸	۴
مضربِ کلیم	۸۳۴	۱۱۹	۱۴
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۴	۱

”ارمغانِ حجاز“ میں تناسب یقیناً بہت کم ہے۔ لیکن ”مضربِ کلیم“ جو ملکی اور حجازی نئے دیگر اس نام کی کوئی چیز ہے) کے لیے ممتاز ہے اس میں یہ تناسب بقیہ تینوں مجموعوں سے بہت زیادہ ہے۔ یہ بات درست ہے کہ بحرِ مضرب کو اقبال نے ”ہائیکِ درا“ میں بالکل نہیں برتا اور یہ بحر اقبال سے پہلے اردو میں بہت کم تھی۔ (ناچید نہیں تھی) مگر نے اس میں کئی غزلیں کہی ہیں، لیکن خود گمان چند

کے ہر جہت ایک دوسری بحر، جو جلی اور ہوا کی رنگ رکھتی ہے، یعنی (رجز، سالم اور ملٹی مجنون)، وہ صرف "بانگ درا" اور "بل جبریل" میں ملتی ہے۔ رجز، سالم تو "بانگ درا" کے علاوہ کسی بھی مجموعے میں نہیں ہے۔ لہذا اگر اقبال کے کلام میں جلی یا ہوا کی رنگ بعد میں تیرتر ہو بھی گئی تو اس کا اظہار کسی مخصوص بحر میں نہیں ہوا۔

(۲) گمان چند کا دوسرا اشتباہ یہ ہے کہ "چھوٹے اور سوس اور ان بھی اقبال کو زیادہ

پسند نہیں ہیں۔ ان میں کہے گئے اشعار کا تناسب اقبال کے کلام میں بہت کم ہے۔"

یہ اشتباہ بھی غلط ہے۔ اگرچہ اقبال نے کسی ایک چھوٹی بحر میں کثرت سے شعر نہیں کہے۔ اور دو مشہور چھوٹی بحرؤں کو نظر انداز بھی کر دیا۔ لیکن مجموعی طور پر چھوٹی بحرؤں میں ان کا کلام خاصا ہے۔ انھوں نے کل ملا کر سات چھوٹی بحر میں استعمال کی ہیں اور ان کے پورے کلام کا ساڑھے تیرہ فی صد حصہ ان بحرؤں میں ہے۔ یہ تناسب تیسرے کچھ ہی کم ہے۔ تیسرے کلیات میں شروع کے ۱۹۹۹ اشعار میں (جو کہ اقبال کے اشعار کی کل تعداد ہے) گیارہ سو شعر، یعنی ۱۰۱۱ اشعار یعنی ۵۱ فی صد چھوٹی بحرؤں میں ہیں۔ بعد کے دو اڈوں میں تیسرے یہاں یہ تناسب کم بھی ہو گیا ہے۔ خاص کر دہلی چہارم، پنجم اور ششم میں۔ غالب کے مروجہ دواں میں دو ہزار شعر بھی نہیں ہیں۔ اس لیے میں نے ان کے شروع کے پانچ سو اشعار کو دیکھا تو معلوم ہوا کہ پانچ سو میں سے ۵۲ اشعار یعنی ۱۶ فی صد شعر چھوٹی بحرؤں میں ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ اقبال کا ساڑھے تیرہ فی صد تناسب ایسا نہیں ہے کہ اس کی بنا پر ہم یہ کہیں کہ چھوٹی بحر میں اقبال کے لیے نامقبول تھیں۔

ان وضاحتوں اور غلط فہمیوں کے ازالے کے بعد ہم اس سوال کا جواب تلاش کر سکتے ہیں کہ اقبال کے عروضی نظام میں وہ کون سی صفات تھیں جن کے باعث ان کا کلام خوش آہنگ معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ ہماری بحرؤں کی نمایاں ترین صفت، ان کی یکسانی اور ہم آہنگی ہے، یعنی مرد تہ اور وزن میں اگر کوئی ایسا تغیر کیا جائے جو جائز یا مانوس نہ ہو تو مصرع وزن سے خارج معلوم ہونے لگتا ہے۔ استثنائی مثالوں کے علاوہ ہمارے یہاں نظم یا غزل کا پہلا مصرع جس وزن میں ہوتا ہے، نظم یا غزل کے باقی تمام مصرعے اسی وزن کے پابند ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سے جہاں آہنگ میں ہم آہنگی آتی ہے وہاں آگاہی پیدا کرنے والی یکسانیت بھی پیدا ہو سکتی ہے۔ دنیا کے اکثر عروضی اس بات پر متفق ہیں کہ بحر کا استعمال ایسا ہونا چاہیے کہ بحر نہ بدلے، لیکن اس میں یکسانیت بھی نہ ہو۔ دانش ہیڈ نے کہا ہے کہ آہنگ کا عطر، ندرت اور یکسانی کے متوازن

ہیں ہے بعض تکرار آہنگ کے لیے اسی طرح ہم قائل ہوتی ہے جس طرح بعض مختلف آہنگوں کا بے ربط اجتماع۔ اس حقیقت کی طرف ڈاکٹر ہائسن نے شاید سب سے پہلے اشارہ کیا تھا کہ نعت پیدا کرنے والے تخیلات کا تعلق شاعری کی گیر سے نہیں بلکہ شاعری کے فن سے ہے۔ بعض لوگوں نے کہا ہے کہ بحر زبان کا خاصہ نہیں ہے بلکہ زبان کو استعمال کرنے کا ایک روشنائی طریقہ ہے۔ اگر یہاں سے تو اس طریقہ کی افلائی خوبی یا خرابی کے بارے میں بحث ممکن ہونا چاہیے اور یہ ممکن ہے بھی، کیوں کہ اگر بحر کا دباو ایک آہنگ پیدا کرتا ہے اور ایک آہنگی خوب چیز نہیں ہے تو بحر کے دباو کو کم و بیش قائم رکھتے ہوئے آہنگ میں تنوع پیدا کرنا ممکن اور مناسب ہوگا۔ لیکن کوئی ضروری نہیں کہ آہنگ کا تنوع فی نفس ایک خوبصورت چیز بھی ہو۔ بحر وہاں میں جائز تخیلات بھی، اگر وہ نامانوس ہوں، کالوں پر رگڑاں گزرتے ہیں۔ گیان چند جین جیسے ماہر عروضی نے سمجھ کر ایک خط میں لکھا کہ وہ ایک آدمی بحرول کے علاوہ تسکین اوسط کو کسی جگہ برداشت نہیں کر سکتے۔ حالانکہ تسکین اوسط ہمارے عروض میں وہ سب سے بڑا ذریعہ ہے جس کے توسط سے جائز تخیلات پیدا کیے جاسکتے ہیں۔ اقبال نے اپنے مستزاد کلام میں تسکین اوسط کا بجا استعمال کیا ہے۔ لیکن شاید اسی وجہ سے کہ تسکین اوسط کا ہر پارہ کہ وہ تخیلات کالوں کو نامانوس نہیں ہے۔ اس لیے اکثر لوگوں کو خوش آہنگ نہیں معلوم ہوتا۔ اقبال نے اپنے مستزاد اول کلام میں تسکین اوسط کو صرف انھیں مقامات پر استعمال کیا ہے جو نامانوس ہیں۔

دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ شاعر تجربے کے مثلاً ایک نظم میں دو یا دو سے زیادہ بحر استعمال کرے یا نئی بحر استعمال کرے۔ آخر الذکر صورت میں کامیابی بہر حال محدود رہتی ہے کیونکہ بحرول کی تعداد محدود ہے اور نامانوس بحرول کے ساتھ بھی وہی خطہ ہے جو نامانوس زعافات کے ساتھ ہے۔ یعنی لوگ ان کو نامطبوع سمجھتے ہیں۔ اقبال نے کوئی نئی بحر استعمال نہیں کی ہے بلکہ جیسا میں کہ چکا ہوں انھوں نے بہت سی شہور اور نامانوس بحرول کو بھی ترک کر دیا۔ گیان چند جین اور مسعود جین خاں نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اقبال نے بعض نظموں میں ایک سے زیادہ بحر استعمال کی ہیں۔ لیکن یہ تجربہ بھی اقبال نے کثرت سے نہیں کیا اور مذہب کہا جاسکتا ہے کہ جن نظموں میں ایک سے زیادہ بحر استعمال کی گئی ہیں وہ ہر حال میں ان نظموں سے زیادہ خوش آہنگ ہیں جن میں ایک ہی بحر استعمال ہوئی ہے۔

بلاشبہ کے آہنگ میں تازگی لانے کے لیے اقبال نے تجرباتی یا نامانوس راہوں سے ہری حد تک اجتناب کیا۔ اس کے برخلاف انھوں نے وہ طریقے اختیار کیے جو عام طالب علم کو محسوس بھی

نہیں ہوتے اور پنا کام کر جاتے ہیں۔ کیونکہ وہ ان کے شعر میں پیوست ہیں۔ اس اجمال کی مختصر تفصیل یہ ہے۔

(۱) اقبال نے وقفے کے فن کو بے مثال غزلی سے استعمال کیا۔ ہماری جن بحرول میں وقف لازمی ہوتا ہے (اگرچہ عروضی اعتبار سے اس کا کوئی مقام نہیں) انہیں شکستہ بحر یا بھر مکرر کہتے ہیں۔ ایسی بحرول میں ہر مصرع میں وقفہ لگنے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔ جن بحرول میں وقفہ لازم نہیں ان میں وقفہ شاعری مرضی اور الفاظ کی ترتیب کا آج ہوتا ہے۔ چونکہ اس وقفہ کا موزونیت سے کوئی براہ راست تعلق نہیں اس لیے عام شاعر اس پر دھیان نہیں دیتا اور الفاظ کی ترتیب کے اعتبار سے وقفہ واقع ہوتا رہتا ہے۔ آپ اسے پڑھنے میں نظر انداز بھی کر سکتے ہیں۔ چونکہ ہماری زبان میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے معنی شاذ ہی بدلتے ہیں اس لیے عام شاعر کی نظر میں وقفے کی اہمیت اور بھی کم ہو جاتی ہے۔ بعض بحر بھی ایسی ہیں جن میں وقفہ لانے کا شاعر کو خیال بھی نہیں گزرتا۔ اضافوں کی کثرت بھی وقفے کے وقوع میں مانع ہوتی ہے۔ اقبال نے وقفے کو ایک زبردست عروضی وسیلہ بنا کر استعمال کیا۔ طویل نظموں میں یہ بات خاص طور پر نمایاں ہے۔ کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ شکوہ، اُدھر جواب شکوہ، جیسی نظمیں اگر اس قدر کامیاب ہوئیں تو اس میں ان کے آہنگ کو بہت دخل ہے اور ان نظموں کا آہنگ وقفے کے چابک دست استعمال کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔ شکوہ کا پہلا ہی بند دیکھیے۔

کیوں زیاں کار ہنوں سرو فراموش رہوں فکرِ فردانہ کروں مجھ غم و دوش رہوں
تائے قبل کے سنوں اور بہتیں گوش رہوں ہم نوائیں بھی کوئی گل ہیں کہ خاموش رہوں

جرات آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خفا کم بدہن ہے مجھ کو

پہلے تینوں مصرعوں میں وقفہ شکیک ایک ہی جگہ ہے۔ ”کیوں زیاں کار ہنوں“ ”فکرِ فردانہ کروں“ ”نمائے قبل کے سنوں“ اس طرح تینوں مصرعوں میں وقفہ ان کو تین کے بجائے چھ مصرعوں کی شکل دے دیتا ہے۔ ان تینوں ٹکڑوں کا (یعنی وقفے سے پہلے آنے والے تینوں ٹکڑوں کا) وزن متحد ہے :

”ملاقاتِ فعلن“ اس کو ایک اور طرح پڑھیں تو نفعِ فعلن فعلن بنتا ہے۔ دوسرے تین ٹکڑوں کا وزن ظاہر ہے ”متحد ہے“ جیسے فعلِ فعلن فعلن۔ (یعنی جب دوسرے رکن کا فعلن ”ملاقات“ دوسرے رکن سے مل کر فعلِ فعلن کی شکل اختیار کر گیا)

لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایسی ہجر کو جو دراصل فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن کا وزن رکھتی ہے، اقبال نے دو حصوں میں اسی طرح منقسم کیا کہ تقریباً برابر وزن کے دو مصرعے حاصل ہو گئے: رخِ فحولِ فعلن اور فحولِ فعلن۔ ظاہر ہے کہ تین مصرعوں کی جگہ چھ مصرعوں کا اثر پیدا کرنا اور ان چھ مصرعوں کو تقریباً ہم وزن رکھنا وقتے کا کرشمہ ہے اور وقتے کا یہ استعمال عروضی مہارت کے بغیر ممکن نہیں۔ چوتھے مصرعے میں ایک آہنگی کو توڑنے کے لیے دو وقتے دیے گئے ہیں: ”ہم نوا کے بعد اور گل ہوں“ کے بعد آہنگ کی یکسانیت اور تقریباً برابر کے چھ مصرعوں کی بنیاد rhyming یعنی جاہ کی سہی کیفیت پیدا ہوئی تھی اور وہ ناگہل ہو گئی۔ پانچویں مصرعے میں وقتے ”جرات آموز“ کے بعد ہے۔ یعنی فاعلاتن ف کے بعد دوسرے مصرعے میں ”سے“ کے بعد یعنی فاعلاتن فتح کے بعد وقتے دے کر ترقی کی صورت پیدا کر دی گئی۔

اب جو اب شکوہ کا پہلا بندہ کیجیے

دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے

قدسی الاصل ہے رفت پر نظر رکھتی ہے

غاک سے اٹھتی ہے گردوں پر گذر رکھتی ہے

عشق تھا فتہ گرد و سرکش و چالاک مرا

آسماں چیر گیا نالہ بے باک مرا

”دل سے“ کے بعد ضعیف سا وقتے ہے۔ ”نکلتی ہے“ کے بعد وقتے واضح ہے۔ ”دل سے“ کے بعد وقتے ہونے کی وجہ سے بقیہ مصرعے رباعی کے وزن میں آگیا: ”جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے“ اور منقول مضامین مثیلہ فتح۔ ”ہے“ کے بعد واضح وقتے کے باعث رباعی کا آہنگ قائم نہیں ہو سکا۔ لیکن اس کا ضعیف شاعریہ موجود ہے۔ دوسرے مصرعے میں ”پر نظر“ کے بعد واضح وقتے ہونے کی وجہ سے بقیہ مصرعے بحر سہرے کی کیفیت پیدا ہو گئی: ”طاقت پر واز مگر رکھتی ہے“ اور (مفتعلن مفتعلن مفتعلن) ان دو مصرعوں کے آہنگ میں جعری اور بنیابن تھا اس میں ضمیر اولانے کے لیے تیسرے اور چوتھے مصرعوں میں وقتے کی جگہ متحدہ ہے۔ یعنی فاعلاتن فتح کے بعد۔ ”قدسی الاصل ہے“ ”غاک سے اٹھتی ہے“ پانچویں مصرعے میں ضمیر او کی اس کیفیت کو اور مستحکم ہوں کیا گیا کہ ”عشق تھا“ کے بعد واضح وقتے دیا اور ”فتہ گرد و سرکش“ کے بعد ہلکا وقتے دیا۔ سست روی کی اس کیفیت کے بعد آخری مصرعے بغیر کسی وقتے کے برقی بے امان کی طرح پھٹ پڑتا ہے۔

(۲) جب ”شکوہ“ اور ”جو اب شکوہ“ جیسی نظموں کا یہ عالم ہے تو بہترین نظموں کے ہارس

کہہ کہا ضروری ہے۔ وقتے کی ایک خوبصورت شکل وہ ہے جب شعر کے الفاظ اور کلام پر برابر تقسیم ہو جائیں۔ اس میں فائدہ یہ ہے کہ وقتہ چاہے اختیار نہ کیا جائے لیکن بحر کی رفتار بدل جاتی ہے اور اگر وقتہ اختیار کر لیا جائے تو تاکید کا اثر پیدا ہو سکتا ہے۔ ہماری زبان میں تاکید کی وزن کا وجود نہیں۔ اگرچہ بعض لوگوں مثلاً رائف رسل، گیان چند جین اور جابر علی سند نے ہماری زبان میں اس کی کارفرمائی دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ الفاظ کو اور کلام پر برابر تقسیم کرنے سے جو تاکید حاصل ہوتی ہے وہ سموزی ہوتی ہے، عروضی نہیں، لیکن ہوتی بہر حال بحر کی مرہون منت ہے۔ غالب اس فن میں سب سے کامیاب ہیں۔

تو دوست کسی کا بھی / مگر گڑا ہوا تھا	اور دل پہ / اب وہ غم کہ بھر پڑا / ہوا تھا
جان دی دی / ہوئی اسی کی تھی	حق تو یہ ہے / کہ حق ادا / نہ ہوا
نیند اس کی / اب ہے دماغ اس کا / اب لیتا اس کی ہیں	تیری زبیں اس کے شانوں / پر پریشان / ہو گئیں
ایک مصرعے میں تو یہ التزام نسبتاً آسان ہے لیکن دونوں مصرعوں میں بہت مشکل ہے۔ اقبال نے اس ہنر کو کرتا ہے اور اس سے کئی کام لیے ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ وہ مصرع میں کئی الفاظ ایسے جمع کر دیتے ہیں جو غیر متوقع یا متوقع ہوتے ہیں۔ دونوں کی مثالیں "ساقی نادر" سے ملاحظہ ہوں۔	وہ جو ہے کہستاں آپ بگتی ہوئی
وہ جس سے ہے سوز و صرا زل	وہ جس سے کھلتا ہے درازل
تقدیر قصوف شریعت کلام	بتان جسم کے بجا رہی تمام
یہاں اس کا خلق سے چلبھا ہوا	لغت کے بچھڑوں میں الجھا ہوا
سبھی کہہ ہے ساقی متاعِ فقیر	اسی سے فقری میں ہوں میں امیر

"آپ بگتی" کے بعد "آگتی" غیر متوقع ہے۔ "تقدیر" کے بعد "قصوف" غیر متوقع ہے۔ لیکن "قصوف" کے بعد "شریعت" اور "کلام" دونوں متوقع ہیں۔ "سبھی" کے بعد "الجھا" غیر متوقع ہے۔ ان تمام اشعار میں بحر کی رفتار متوقع ہے۔ کیونکہ وقتہ تقریباً ہر جگہ ہے اور ہر جگہ اختیار ہے۔ اکثر جگہ اقبال نے پورے شعر میں یہ التزام نہیں رکھا ہے وہاں تو ازل کی نئی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ "طلوع اسلام" کے بعض مصرعے اس طرح ہیں:

کہ خونِ مدحِ زارِ انجم // سے ہوتی ہے سخنِ پیدا
بڑی مشکل سے ہوتا ہے // چمن میں دیدہ و پر پیدا

سکھائی "کیس آئی" ازل تیرا "ابد تیرا

اتحت کی چہاں گیری" محبت کی فراوانی

برایہی نظر پیدا "مگر شکل سے ہوتی ہے" ہوس چھپ چھپ کے سینوں میں "بنالغی ہے تھوڑا

ادھر ڈوبے "ادھر نکلے "ادھر ڈوبے "ادھر نکلے

یہ ہندی وہ "خراسانی" یہ تورانی "وہ افغانی

بہار آمد "مختار آمد" مختار آمد "قرآمد

(۳) الفاظ کو ارکان پر عمارت پر ابھرتے ہوئے گائیڈ کا ایک بڑا خاندان اقبال نے یہ نکالا ہے کہ جن جگہوں

میں وقف لازمی ہوتا ہے ان میں مزید وقفے کی گنجائش پیدا کر دی ہے۔ مسبقہ قلمی میں اس کی کارزائی

سے بھر کر رفتار حسب دل خواہ شست کر لی گئی ہے۔ جہاں مزید وقفہ نہیں ہے وہاں رفتار تیز ہے۔

شروع کے تین مصرعے جو سلسلہ روز و شب "سے شروع ہوتے ہیں۔ ان میں "سلسلہ" کے بعد وقفہ

نہ دیا جائے تو "روز و شب" کے بعد جھکائے کر وقفہ دینا پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی جگہوں میں جس

کا دور سوا اور چھتار کن پہلے اور تیسرے رکن سے چھٹا ہے، نظم کے شروع میں ایسا جھکاؤ غلامی

روائی میں ملنا انداز ہوتا ہے:

سلسلہ روز و شب نقشِ گرِ مساوات

سلسلہ روز و شب اصلِ حیات و موات

سلسلہ روز و شب تارِ تحریر و رنگ

"سلسلہ" کے بعد ضمیمہ سا وقفہ "روز و شب" کے بعد ٹھہراؤ کی جگہ "and" کا اثر پیدا کرتا ہے اس کا پورا

عمل مندرجہ ذیل میں دیکھیے۔

تو تو۔ اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار

موت ہے تیری برات موت ہے میری برات

"تو تو اگر" اور "میں ہوں اگر" کا آہنگ "موت ہے" اور "موت ہے" کے آہنگ سے مختلف ہے۔

کیوں کہ دونوں "اگر" کے بعد وقفہ ہے اور دوسرے مصرعے میں حرفِ برات "و" کے بعد وقفہ ہے۔

اقبال نے وقفہ کے علاوہ جو دوسرے عروضی وسائل استعمال کیے ہیں ان میں دو مصرعوں کو

باہم پیوست کرنا، یعنی "and stopped" کی جگہ "run on" مصرعے لکھنا، مصرعے کے آخر میں چین

سکھنا، جو تعلیق میں نہیں آتا، اس کے استعمال میں متنوع، مصرعوں کو منقطع ہر اس طرح لکھنا کہ مختلف

شکلیں پیدا ہو جائیں اور ہجر کے بدل جانے کا احساس ہو، چھوٹی بڑی نظموں میں چھوٹی بڑی جگہوں کا تناسب کو زیر و کئی اور چیزیں بھی ہیں۔ لیکن ان پر گفتگو ایک محبت میں نہیں ہو سکتی۔ یہ موضوع ایک پوری کتاب کا تقاضا کرتا ہے۔

(۱۹۸۳)

اقبال کے حق میں ردِ عمل

ایک دلکش شاعر اقبال نے مجھ سے کہا کہ ان کا اردو مصنف ہو گیا ہے کہ وہ شاعری کو ترک کر دیں۔۔۔ میں نے ان سے کہا کہ۔۔۔ ان کے کلام میں وہ تاثر ہے جس سے ممکن ہے کہ طاقت ہمدردی و راندہ قوم اور ہمارے کم نصیب ملک کے مراض کا علاج ہو سکے اس لیے ایسی مفید غزلوں کو کوہِ کارگر نادرست نہ ہو گا۔۔ میں سمجھتا ہوں کہ علمی و نیا کی خوش قسمتی تھی کہ رنڈ صاحب نے مجھ سے اتفاق رائے کیا اور فیصلہ یہی ہوا کہ اقبال کے لیے شاعری چھوڑنا مناسب نہیں اور جب وقت وہ اس شغل کی نذر کرتے ہیں وہ ان کے لیے بھی مفید ہے اور ان کے ملک و قوم کے لیے بھی مفید ہے۔

۔۔۔ یہ دعوے سے کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں آج تک کوئی ایسی کتاب اشعار کی موجود نہیں ہے جس میں خیالات کی یہ فراوانی ہو اور اس قدر مطالب و مسائل نیک بجا ہوں۔۔۔

شیخ عبد القادر دہلوی باغ و بہار (۱۹۲۱ء)

شاعری میں لٹریچر پر بحث لٹریچر کے کبھی میرا مطلب نظر نہیں رہا کہ ان کی باہجیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں، مقصود صرف یہ کیفیات ہیں انقلابِ ہوا اور سب۔ (اقبال کے ایک خط کا اقتباس)

اقبال اردو کے پرصیب شعرا میں سرفہرست ہیں۔ زندگی میں ان کی پرستش جتنی موت نے اس پرستش کی شدت میں امان ڈالیا، انہیں ایک پرورے سیاسی نظریے کا بانی اور ایک ملک کا مسزئی خالق کہا گیا۔ وہ حکیم الامت اور ترجمان حقیقت اور شاعر مشرقی کہلائے۔ وہ نفسی، موسیٰ، مجاہد، ولی کامل اور مردِ خود آگاہ کے اقطاب سے ملحق ہوئے۔ ترقی پسند نقادوں نے اول اول ان سے خون کشایا لیکن سیاسی حالات بدل جانے کے بعد دہشتِ ان کو انقلابی، قوم پرست، ہندوستانی وطنیت اور انسانی برادری کا پیغمبر و رافضیت کیا۔ فارسی شاعری کی بنا پر ان کی شہرت اور عظمت چاروں گانگ عالم میں پھیلی رہی ہے

سے یورپ اور امریکہ والوں کو ہمارے ایسے قابلِ قدر مصنف کا حال معلوم ہوا (عبدالغفار) اہل ایران نے ان کا کلیات فارسی بڑے اہتمام سے کلیات مولانا اقبال لاہوری "کے عنوان سے چھاپا۔ یہ سب ہوا۔ لیکن انہیں شاعر کسی نے نہ مانا۔ ایرانی تو خیر یوں ہی بد مانا اور مغرور شہرہاں، وہ اقبال کی فارسی کو فارسی کیا مانتے، جب انہیں صائب اور طالب اور کلیم اور عرفی بھی مشتبہ معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ہمارے اردو کے "اہل زبان" بھی جو عامیاذ غزل گوئی کے بہانے شاعری میں بھانسی کا تماشا دکھاتے ہیں۔ اقبال کو "اہل زبان" ماننے سے گریز کرتے رہے اور اب بھی ان کے منکر ہیں۔

اردو فارسی اور بعض دوسری زبانوں میں یہ طریقہ عرصہ سے رائج ہے کہ الفاظ کے سنی تلفظ اور تذکرہ و تانیث وغیرہ کا تعین کرنے کے لیے بڑے یا اچھے شعرا کے کلام سے بھی استناد کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ انگریزی اور فارسی والے یہ نہیں بلو جتے کہ جس شاعر سے وہ استناد کر رہے ہیں وہ کہ تبریز یا شیراز کا رہنے والا تھا کہ تم کا کہ لیور پول کا۔ وہ صرف یہ دیکھتے ہیں کہ شاعر کا مرتبہ شاعر دینی زبان کو خطا قاتہ طور پر استحال کرنے والے کی حیثیت سے مسلم ہونا چاہیے۔ ایران والے یوں تو تھوڑا تعصب ہنستے ہیں کہ ہندوستانی فارسی گو یوں کو مستند نہیں مانتے۔ لیکن خود ایران کے شعرا کے ماہرین وہ کوئی فرق نہیں کرتے۔ مولانا سے روم ان کے لیے اتنے ہی مستند ہیں جتنے سعدی شیراز۔ لیکن ہمارے یہاں عالم یہ ہے کہ صرف اسی شاعر کو مستند مانیں گے جو "اہل زبان" ہو۔ شاعر وہ چاہے کتنا ہی سہلی کیوں نہ ہو، لیکن اردو نام نہاد اہل زبان ہے تو مستند ہے اس کا فرمایا ہوا۔ دوسری شرط دیگر یہ اس کو وضاحت سے بیان نہیں کیا جا سکتا ہے کہ شاعر کس کا شاگرد تھا۔ اگرچہ چارہ کسی کا شاگرد نہیں یا کسی اہل زبان "یا" مستند "استاد کا حلقہ گوش نہیں تو چاہے وہ چچا نہ جتنا صحیح اور محکم شاعر کیوں نہ ہو، مستند نہ رہے گا۔ "اہل زبان" شاعر کے اس پیکر میں بڑھنے کی وجہ سے لعنت نویوں سے افلاط بھی سرزد ہوتے ہیں۔ لیکن پھر کبھی رسم اپنی جگہ قائم ہے۔ کبھی کبھی ایسا ہی ہوا ہے (جیسا کہ رشید حسن خاں نے اپنے ایک مضمون میں دکھایا ہے) کہ کبھی "اہل زبان" کا شعر غلط پڑھ لینے کی وجہ سے لعنت نویوں نے بعض الفاظ میں غلط فہمی رائج کر دی ہے۔ مثلاً وہ کہتے ہیں کہ آفاق بنارسی نے اپنی معین الشعرا میں تسلیم کے ایک شعر کی بنیاد پر لفظ "ایجاد" کو مرث بھی قرار دیا ہے حالانکہ تسلیم کے اصل شعر میں "ایجاد" مذکور ہی نظم ہوا ہے۔ صاحب معین الشعرا نے شعر غلط پڑھ لیا تھا۔ لیکن چونکہ اہل زبان "کا ہوا سرور تھا اس لیے فوراً تسلیم کی سہ کو تسلیم کر لیا کہ "ایجاد" مرث بھی ہے۔ اسی طرح گلزار تسلیم کا ایک شعر غلط پڑھ لینے کی وجہ سے صاحب فرہنگ آصفیہ نے لفظ "ساو" کو مرث

بھی درج کیا اور پھر اسی شعر کے حوالے سے صاحبِ قوراء لغات اور دوسرے لغت نویسوں نے بھی اس لفظ کو مختلف فیہ قرار دیا۔ اگر کسی غیر اہل زبان لیکن بڑے شاعر کے یہاں ایسی مثال ملتی تو یہی ہر قاصدا صاحبان اسے غلط قرار دینے میں ہرگز تامل نہ کرتے اور اس بات کا قطعاً خیال نہ کرتے کہ بڑا شاعر ہے اس پر تو اتنا اعتماد کرنا ہی چاہیے کہ اگر اس نے کسی لفظ کو مذکر یا مؤنث بانڈھا ہے تو اس کے لیے کوئی وجہ کوئی دلیل، کوئی سند تو ہوگی اور نہ بھی ہو تو نہ بھی۔ اگر کسی پوچھ لیکن نام نہاد اہل زبان۔

شاعری کی دلیل فکر آپ کسی لفظ کو مختلف فیہ قرار دے سکتے ہیں تو کسی غیر اہل زبان، لیکن اچھے شاعر کی دلیل اسے مختلف فیہ سمجھنے کے لیے کافی کیوں نہیں؟

لیکن ایسا کبھی ہوا نہیں۔ اقبال کا کلمہ پڑھنے والی قوم نے ان کو نسیم بھرت پوری، شوق نیوی اور جلیل بانگ پوری کے برابر بھی مستند نہ مانا۔ اقبال کا ترجمان حقیقت، مسان القوم، حکیم الامت، شاعر مشرق، فلسفہ طراز خودی، معمار پاکستان، ہندوستانی قومیت کا پیغمبر، انقلاب کی روح، فلسفہ اور علم کا بخور، سب کچھ کہ دیا گیا لیکن انہیں شاعر نہ تسلیم کیا گیا۔ آج بھی یہ عالم ہے کہ اگر کسی آپ سے کسی لفظ کے بارے میں مسئلہ ہو تو آپ ڈھونڈ ڈھانڈ کر کسی چھوٹے گھنوی یا مہمل دہلوی کا شعر نکال لائیں گے۔ لیکن فیض، اراشد، میراجی اور نظیر اقبال کیا، شاعر مشرق حکیم الامت، ترجمان حقیقت علامہ ڈاکٹر سر محمد اقبال رحمۃ اللہ علیہ کا شعر پیش کرنے کا تصور آپ کے خواب و خیال میں بھی نہ آئے گا۔ چنانچہ تاجور نجیب آبادی نے بڑے مریدانہ انداز میں محکم ناسخ آراؤ کو تلقین کی۔ اقبال بڑے شاعر ضرور ہیں لیکن زبان و بیان کے باب میں مستند نہیں۔ کیونکہ ان کے یہاں کئی اغلاط ملتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے غار کو مؤنث بانڈھا ہے۔

موت سے ہے آوازۂ افلاک مرا فکر کر دے تولے چاند کی غاروں میں نظر بند

اگرچہ زبان کو امتداد کا درجہ بڑے شاعر ہی سے ملتا ہے۔ لیکن کیا علم ہے کہ ایک امیر اللہ تسلیم کی غلط مثال کی بنا پر لفظ ”ایجاد“ کو مختلف مان لیا جائے۔ لیکن ان سے ہزار درجہ بڑے شاعر اقبال نے اگر ”غار“ کو مؤنث لکھا تو انہیں غلط ٹھہرایا جائے اور ان کے ساتھ اتنی بھی مروت نہ برتی جائے کہ ان کے استعمال کی بنا پر غار کو مختلف فیہ تسلیم کر لیا جائے۔ اقبال کی شاعر مشرقیت اور حکیم الامتیت کس کام کی جب شاعر یعنی زبان کو خلاف نامہ طور پر استعمال کرنے والے فن کار کی حیثیت سے ان کا اتنا بھی مقام نہ ہو جتنا امیر اللہ تسلیم کا ہے؟ اغلاط کس کے کلام میں نہیں ہیں؟ میراجی، میر درد، ناسخ، تاجور و آرخ ان سب کے یہاں مذکر، مؤنث، محاورہ، تخلص اور معنی کی غلطیاں ملتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ

مستند شہریہ اور بکار اقبال جو انیس و تیسرے کم درجہ شاعر ہرگز نہیں صرف اس لیے پائے اعتبار سے ساقط ہو کہ اس کے یہاں زبان کی دوچار لغزشیں نظر آتی ہیں؟ یہ محض تعصب نہیں بلکہ شعر اور شعری زبان کے تغافل سے بے خبری اور اس غیور حقیقت کا انکار ہے کہ زبان و شاعر کے استعمال سے اعتبار پاتی ہے نہ کہ شاعر کو زبان کے مروجہ استعمال کی بنا پر مستہر کہا جاتا ہے۔ عرصہ ہوا ڈاکٹر عبد الستار صدیقی نے مثالوں اور دلائل سے ثابت کیا تھا کہ مروجہ اور کتابی معیاروں کی روشنی میں حافظ کا کلام اخلاط کی پوٹ ہے تو پھر کیا ہوا؟ کیا اہل ایران یا اہل ہند نے حافظ کو مسلم الثبوت ماننے سے انکار کر دیا؟ ہوا صرف یہ کہ کتابوں میں جو بھی لکھا ہو، لیکن حافظ نے جو کہا اُسے ایک زمانہ صحیح مانا ہے۔ یہ بات درست کہ غلطی چاہے جس سے سرزد ہو، غلطی ہی رہتی ہے۔ لیکن زبان میں غلط صحیح کی تفریق کرنے کے لیے شعرا کے استعمالات سے استصواب کیے بغیر چارہ نہیں۔ اس لیے ان کی حسین غلطی کو بھی محض غلطی کہ کر چھینکارا نہیں حاصل کیا جاسکتا بلکہ بعض اوقات تو شاعر کی نام نہاد غلطی ہی صحیح زبان ہوتی ہے۔ کیوں کہ شاعر زبان کے ساتھ ایک زندہ اور متحرک رشتہ رکھتا ہے۔ یہ ایسا رشتہ ہے جس کی مضبوطی کا میا ہی یہ ہے کہ شاعر کی توہ انہماک یعنی زبان کو تخلیقی سطح پر زندہ کر کے کی قوت کس درجہ کی ہے؟ وہ بات صاف ہے کہ یہ قوت بڑے شاعروں میں زیادہ ہوتی ہے صحیح لیکن چھوٹے شاعروں میں کم۔ کیوں کہ چھوٹے شاعر کی دست دس میں وہ امکانات ہوتے ہی نہیں جو زبان میں پریشیدہ رہتے ہیں۔ اگر وہیل کی ضرورت ہو تو اقبال کی کسی معمولی نظم کے سامنے حنیفہ جالندھری کی وہ نظم رک کر دیکھیے جو اقبال کے ہاتھ میں ہے اور یوں شروع ہوتی ہے ۴ وہ منکر جس کی یہ تصویر ہے (اقبال ہے) زبان کے ساتھ زندہ اور متحرک رشتہ رکھنے کی وجہ سے اچھا شاعر ان الفاظ تک از خود پہنچ جاتا ہے جنہیں زبان قبول کر چکی ہوتی ہے لیکن کتابوں میں بند رہنے والے اہل زبان^۵ اساتذہ کو جن کی خبر نہیں ہوتی۔ آل احمد سرور نے مجھ سے بیان کیا ہے کہ عرصہ ہوا جب سراج لکھنؤی زندہ تھے ان کے سامنے یہ بحث ہونے لگی کہ آؤر شٹا بمعنی conflict غلط ہے کہ صحیح؟ سرور صاحب نے کہا صحیح ہے اور اقبال کا شعر بڑا خاص

تاکا آؤر شٹا دیں و وطن جو ہر جہاں پر مقدم ہے بدن

(بال جبریلی: پیرو مرید)

سراج صاحب نے کہا ہم اقبال کو نہیں مانتے کبھی مستند شاعر کا شعر دیکھیے تو مانیں۔ ظاہر ہے کہ سرور صاحب کے لیے جس کرچپ ہو جانے کے سوا چارہ نہ تھا۔ آؤر شٹا بمعنی conflict اور وہیں عرصہ دراز سے مستعمل ہے اور شاعری کی زبان کا خود کار اصول یہ ہے کہ زبان جس لفظ کو قبول کرے اسے شاعر

بھی قبول کر لیا ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے (جیسا کہ عشق، نیک سپہر، حافظ، رومی و غیرہ کا معاملہ تھا) کہ شاعر جس لفظ کو قبول کر لے ذہن بھی اسے قبول کر لیتی ہے۔

اقبال کو طیر شاعر یا اولیٰ آخر فلسفی اور بیچ میں شاعرانہ ہمارے تنقید کا المیہ ہے۔ اس کی تاریخ سرعہ اتقاد کے دیباچے سے شروع ہوتی ہے جس کے اقتباسات میں نے شروع میں نقل کیے ہیں پہلی اینٹ ٹیڑھی پڑنے کی وجہ سے صرف عمارت ٹیڑھی بنی بلکہ لوگوں نے یہ بھی یقین کرنا شروع کر دیا کہ عمارت کی ٹیڑھی اس کی سیدہ ہے۔ سلیم اختر نے اپنی کتاب ”اقبال کا نفسیاتی مطالعہ“ میں (جو خود اسی ٹیڑھی عمارت کی ایک ٹیڑھی اینٹ ہے) اقبال پر لکھے گئے اولین مضامین کی جو فہرست درج کی ہے اس کا مطالعہ مہرت انگیز ہے اور اقبال کے ایسے کا زندہ ثبوت فراہم کرتا ہے۔ بعض عنوانات آپ بھی ملاحظہ کریں:

ذکیہ احمد، ہمارا قومی شاعر، اقبال (۱۹۳۲)

کفایت علی، اقبال و وطنیت، بین اسلامزم اور سیاسی تحریک (۱۹۳۳)

سید عبداللہ، اقبال اور سیاسیات (قبل ۱۹۳۸)

یوسف حسین خاں، اقبال کا تصور حیات (۰)

دعویٰ الدین صدیقی، اقبال کا پیام حیات (۰)

چراغ حسن حسرت، اقبال کا فلسفہ، مسرت کو شوق (۰)

ادیب اسے آبادی، علامہ اقبال اور فلسفہ تصوف (۰)

سلیم اختر صاحب بغلیں بجاتے ہوئے کہتے ہیں: ”اقبالیات کے دور اول کا جائزہ لینے پر ششدر کر دینے والی حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ آج یعنی اقبالیات کے تیسرے دور میں جو موضوعات مرعوب عام ہیں وہی دور اول میں بھی پسندیدہ تھے۔ یہ حقیقت ششدر کر دینے والی تو ہے لیکن اس وجہ سے کہ اقبال پر غلام کا جو سلسلہ ان کی زندگی میں شروع ہوا وہ آج بھی اسی زور و شور سے جاری ہے۔ فلسفی اقبال (اگر اس طرح کی کوئی چیز واقعی موجود ہے) کو شاعر اقبال پر ترجیح دینے کا فائدہ نام نہاد اول زبان حضرات کو بھی پہنچنا نہیں نے اقبال کے کلام میں غلطیوں کا کمال نکال کر ان کو وحشت و دلچسپی شروع کر دیا اور نتیجہ یہ نکلا کہ اقبال واقعی بہت بڑے مصلح قوم و دینہ میں لیکن شاعری ان کے بس کا رنگ نہیں۔ اقبال اور ان کے ماحول نے تو پہلے واقع کی شگردی اور عرض و بیان میں اپنی دھڑلے کا ذکر کر کے یہ دکانا پانچا کہ وہ شاعری کے بارے میں بخوبی ہیں۔ خود اقبال نے اپنے کلام پر اعتراضات

کے جواب بھی لکھے۔ لیکن جب اہل زبان حضرات کی بنیاد میں تخفیف نہ ہوئی تو انھوں نے یہ کہنا شروع کر دیا کہ میں شاعر واعر نہیں ہوں اور کیا جب کہ انکی نسیں بھی مجھے شاعر نہ سمجھیں۔ لیکن نامہ آزاد نے تفصیل سے بیان کیا ہے کہ شاعر نہ ہونے کے دعوے کے باوجود اقبال اپنے کلام پر کتنی محنت کرتے تھے۔ انھوں نے اپنا بہت سارا کلام تلف کر دیا۔ بہت سی نگیں سے کئی کئی ہندیا اشعار حذف کر دیے۔ مصرعے بدل دیے۔ آل احمد سرور نے اقبال کے ایک خط کا حوالہ دیا ہے جو انھوں نے سید سلیمان ندوی کو لکھا تھا کہ انھوں نے ”خضر راہ“ سے کئی ہند بھل دیے ہیں اور اب وہ شاید کسی اور نظم کا حصہ بن جائیں۔ آل احمد سرور کا خیال ہے کہ حذف شدہ اشعار غالباً ”ابلیس کی مجلس شوریٰ“ میں شامل ہیں۔ ان دونوں سے ظاہر ہے کہ اقبال شاعری کے بارے میں وہی رویہ رکھتے تھے جو کسی بھی ہوش مند اور بڑے فن کار کا ہونا چاہیے۔ لیکن انھوں نے حرفین کی خرد گیری کا دفاع کرنے کے لیے یہ افسانہ گڑھ لیا کہ شاعری ہمیشہٴ فنِ مراد میں نہیں۔ گویا انھوں نے بزرگ خود و خود شاخِ پنج رنگی جس پر حرفینوں کا اشتیاق تھا وہ نہ اس کی کیا وجہ ہے کہ وہی اقبال ۱۹۱۸ء میں سید سلیمان ندوی کو لکھتے ہیں کہ ”اگر آپ نے غلط افغانہ و محاورات نوٹ کر رکھے ہوں تو ہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجیے کہ وہ کس اڈیشن میں ان کی اصلاح ہو جائے“ اور ۱۹۱۹ء میں لکھتے ہیں: ”کلام کا بہت سا حصہ نظر ثانی کا محتاج ہے۔“

۱۹۲۱ء میں شوکت حسین کو مطلع کرتے ہیں کہ میرے کلام میں شعریت ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ اس زمانے کے شعراء میں میرا شمار ہو۔“ سالہ بالکل صاف ہے۔ عبدالقادر نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ اقبال کو ”ہمالہ“ کی شاعرت میں پس و پیش تھا (بات ۱۹۰۶ء کی ہے) کیوں کہ انھیں خیال تھا کہ اس میں کچھ خامیاں ہیں۔ عبدالقادر نے یہ بھی لکھا ہے کہ جب اقبال کا کلام ۱۹۰۵ء سے پہلے کی بات ہے ہم قبول ہونا شروع ہوا تو ان کے پاس فراہیش بکثرت آنے لگیں۔ ان کی طبیعت بھی ان دنوں آمد پر تھی اور ایک ایک نشست میں بے شمار شعر ہو جاتے تھے۔ ان کے دوست اور طالب علم جو پاس ہوتے وہ اپنی دھن میں کہتے جاتے۔۔۔ موزوں الفاظ کا ایک دریا بہتا یا چشمہ آبِ ہما معلوم ہوتا تھا۔“ ظاہر ہے یہ بے شمار شعر ”اقبال کی کلیات میں سب کے سب شامل نہیں ہیں لیکن ان کی کلیات نے اقبال کے کلام کی ”الہامی“ اور ”الوسی“ روایت کو استحکام دینے میں بڑا کام کیا۔ یہ بھی کہہ دیا گیا کہ اقبال پر تمس زور کی ہوئی تھی کہ ان کی خضر گوئی کے وقت دو دو شخصیں بیٹھ کر وقتِ اشعار لگتے جاتے۔ لیکن پھر بھی ان کا نام اقبال کی موزونیت کا ساتھ نہ دے پاتا تھا۔ اس سے نتیجہ یہ نکلا گیا کہ ظاہر ہے کہ ایسے شخص کو شاعری کی باریکیوں سے کیا واسطہ؟ وہ تو ایک ”الہامی آدمی“ تھا۔ شاعری اس کے لیے اظہار

خیال کا یہاں تھی اور بس۔ مظلوم نہیں ان اشعار کو لکھنے پر کون متعین ہوتا تھا بھلا ہر میں نہیں لکھے گئے۔ اقبال نے بھی اس افسانے کو شہرت دی۔ انھوں نے مہاراجا کشن پرشاد کو لکھا کہ ”اسرار خودی“ انھوں نے خود نہیں لکھی بلکہ انھیں اس مثنوی کو لکھنے کی ”ہدایت“ ہوئی تھی۔

اقبال کی موت کے ساتھ ہی ساتھ ترقی پسند تحریک کا دور دورہ شروع ہوا۔ شروع میں ترقی پسند نقادوں نے اقبال کو مطلقوں و مردود قرار دیا۔ کیوں کہ وہ خود کو ان کے خطے سے متعلق نہ کر سکے تھے۔ یہاں بھی اصل بات وہی تھی کہ اقبال کی شاعری کو پس پشت ڈال کر ان کے پیغام ”اور خطے“ اور ”نقصانات“ کو پر لکھنے کی کوشش میں ان کا مطالعہ شاعری حیثیت سے نہیں بلکہ غیر شاعری حیثیت سے کیا گیا۔ ہم لوگ ترقی پسندوں کو بلاوجہ بدنام کرتے ہیں کہ انھوں نے ادب پر غیر ادبی معیار مسلط کرنا چاہے۔ اقبال کی حد تک تو یہ نیک کام خود اقبال کے معتقدین اور پرستاروں کے ہاتھوں انجام پا چکا تھا۔ ۱۹۴۲ء میں یوسف حسین خاں نے برہم خود روح اقبال پرچہ کے ایک و قوم کی خدمت میں پیش کر دی۔ طبع اول کے دیباچہ میں انھوں نے لکھا کہ وہ اقبال کے خیالات کو مطالعہ کی سہولت کے بد نظر آرٹ ”تملن“ اور ”ہب کے عزائمات کے تحت تقسیم کرتے ہیں۔ اس کتاب کے پانچویں ڈیویشن میں کتاب صفحہ ۱۰۱ پر شروع ہوتی ہے۔ ”آرٹ“ والا حصہ (مذہب و علم) انگریزی لفظ کیوں استعمال کیا گیا، صفحہ ۱۰۱ پر تمام ہوتا ہے ۱۰۶ صفحے، صفحہ ۱۲۰ سے ۲۴۳ تک (یعنی ۱۲۰ صفحے) ”نفس تملن“ اور مذہبی اور مابعد الطبیعی تصورات پر صحت کیے گئے ہیں۔ یعنی وہ نام نہاد ”آرٹ“ جس نے اقبال کو اقبال بنایا۔ کتاب کے پیشکش پر تھائی جتنے میں پیشکش ختم کر دیا گیا ہے اور ان صفحات میں بھی جس پایہ کی تنقید ہے اس کی بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

چوں کہ آرٹ زندگی سے علاحدہ کوئی قدر کی چیز نہیں اس لیے آرٹ کے لیے ضروری ہے کہ وہ زندگی کا دور سے تراش کر نئے پر اعتقاد کرے بلکہ اس کی دوڑ و صوبہ میں خود بھی شریک ہو۔

یہی کر لکری کھاؤ بل روٹی خوشی سے پھول جا۔ اور نیچے :

[شاعر] اپنے جوش تخلیق کو متناسب اور موزوں الفاظ کی خرابی پر مڈول اور ہول کر کے پیش کرتا ہے۔ اس کی موزونیت اس میں کوئی کرکسربائی نہیں چھوڑتی۔ اس طرح جذبہ ترقی کی رنگیں تباہی سب تن کرتا ہے۔ تخلیق کی حالت سخت ہیجان اور بے چینی کی حالت ہوتی ہے۔

یعنی شاعر بچپن پر جذبہ کے ترنم کا لباس پہنا کر غم کی کانچ پہنا رہا ہے۔ وہ جوش تخلیق کو نہ کہ اپنے محسوسات یا تجربات کو الفاظ کی خرد پر ہموار کر کے بلا کسی کوکسر کے وجہ ہموار کر دیا تو کوکسر کہاں رہ گئی ہوگی! انہیں کرتا ہے یعنی الفاظ محض سان یا خرا دیں جو چیز کا غور پر ظاہر ہوتی ہے وہ الفاظ انہیں بلکہ جوش تخلیق ہوتا ہے۔ ایک آخری اقتباس کسی تفصیل کے بغیر پیش کرتا ہوں:

وہ اپنے بھولے ہوئے خواب کی تعبیر ایسے دل کش اور پُر اسرار طور پر بیان کرتا ہے اور اسی ضمن میں اور بہت سی باتیں اشاروں اشاروں میں کہ جاتا ہے کہ آدمی کا بھی جاتا ہے بس سنے جائے۔

اقبال کے آرٹ میٹھسی ہی سرسری بلکہ بے سرو پا باتوں کے بعد یوسف حسین صاحب نے فلسفہ اور اہلیات کی ہدائیاں چلا کر اقبال شناسی کا صحیح سیکڑوں صفحوں تک اوکھا ہے۔ افسوس ہے کہ اس کتاب کے متعدد اور بیش چھپ چکے ہیں و پھر بھی یوسف حسین صاحب مطمئن نہیں ہوئے اور انھوں نے ”حافظ اور اقبال“ لکھ کر رہی سہی کئی پوری کرنے کی کوشش کی ہے۔

میں کہنا چاہتا ہوں کہ ترقی پسندوں نے اقبال پر جو اعتراضات کیے وہ اقبال کو شاعر نہیں بلکہ فلسفی سمجھ کر کیے اور بعض سیاسی مصلحتوں کی بنا پر کیے۔ ان کے لیے اقبال پر غفلت کے رویے نے غورنے کا کام کیا۔ کیوں کہ اقبال کے حلقہ گوش بھی انھیں شاعر نہیں بلکہ مرد مومن یا مصلح قوم (یا یہ سب بہ یک وقت) سمجھتے تھے۔ ترقی پسندوں کی سیاست شروع میں کئی برس تک اس بات کی متنازعہ تھی کہ اقبال کو بڑا سمجھا گیا جائے۔ فیض صاحب نے حال ہی میں اس بات کا برملا اعتراف اور اپنا ذاتی تجربہ بیان کیا ہے۔ فیض صاحب کے بارے میں ایوب سرمد کی کتاب ”ہم کہ ٹھہرے اجنبی“ جو ابھی شائع ہوئی ہے اس کے حوالے سے انور سدید لکھتے ہیں:

ترقی پسند ادبا کے لیے اقبال ہمیشہ ایک ایسا بھاری چتر ثابت ہو رہے جسے اٹھانا ہی کہیں میں نہیں اور جسے جوتے بغیر آگے گزر جانا ان کے لیے ممکن نہیں۔ چنانچہ اقبال اذکر اقدام کے مسئلے میں ترقی پسند تحریک نے انہدام اقبال کی طرح ڈالی اور موخر الذکر کے تحت اقبال پر نگاہ محبت اس طرح ارفانی کی کہ پورا اقبال ترقی پسند طرز کی مادیت میں ختم ہو جائے۔ اقبال کو ناخوش ثابت کرنے کی اولین کوشش ترقی پسند تحریک کے ادبا نے ہی کی اور آندازی کے بعد ... ترقی پسند تحریک نے اقبال کو demolish کرنے کے لیے ایک جماعتی منصوبہ پر عمل درآمد شروع کر دیا۔

اس کے بعد انور سدید ایوب مرزا کی کتاب سے فیض صاحب کا بیان نقل کرتے ہیں:

مئی ۱۹۴۹ میں احمد ندیم قاسمی ... انجمن کے سکریٹری تھے۔ حکم ہوا کہ علامہ اقبال کو demolish کریں اور مصمت چغتائی متو اور دانش کو exterminate کریں کہ یہ ترقی پسندوں کی کسوٹی پر پورے نہیں اترتے۔ ہمیں یہ بک بک لی۔ علامہ مرحوم کے یہاں بے پناہ ذخیرہ ساراج، جاگیرداروں اور نوابوں کے خلاف ملتا ہے ... قاسمی صاحب نے علامہ اقبال کے خلاف ایک بھرپور مقالہ پڑھا۔ ہمیں بہت دلچسپ اور صدمہ ہوا ... (انجم کہ نمبر ہے انجمنی)

انور سدید کا بیان ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے اس بیان کی تردید نہیں کی ہے لیکن انھوں نے اس بات پر کوئی استدراک نہیں کیا کہ خود فیض صاحب کی نظر میں بھی اقبال پہلے سزائے موت سے اس لیے بچ گئے کہ ان کے یہاں ساراج اور نوابوں کے خلاف ”بے پناہ ذخیرہ“ ملتا ہے۔ ان کے رویے میں اقبال شاعر کے لیے کوئی ہم دردی نہیں۔ اگر کچھ مروت ہو تو اس لیے کہ اقبال نے نوابوں، جاگیرداروں کے خلاف کچھ لکھا ہے۔ حال ہی میں ایک بہت منفصل انگریزی مضمون ایک ایرانی ترقی پسند رجسٹریٹر میں منضوہ زندگی گذار رہے ہیں، ڈاکٹر تبریزی نے اقبال کے انقلابی آہنگ کے بارے میں لکھا ہے۔ اس کو سن کر رونا میری شکل نے مجھ سے کہا کہ تبریزی کی نظر میں اقبال کی حیثیت محض ایک rabble rouser اور soapbox orator کی ہے۔ لیکن ترقی پسندوں کا مجموعہ روٹی بھی ہے کہ اقبال کو انقلابی حیثیت سے بھال کیا جائے ورنہ آخر حسین دلے پوری نے ادب اور انقلاب میں اقبال کو فاشسٹ کہا۔ انھوں نے دہرایا کہ اقبال فسطائیت کے ترجمان اور سرمایہ داری کے ہم نوا ہیں۔ فاشسٹوں کی طرح اقبال بھی جمہور کو حقیر سمجھتے ہیں۔ مجنوں گورکھ پوری نے اقبال میں ”عقابیت“ یعنی ”ایک قسم کی فاشیت“ تلاش کی۔ سبط حسن نے آخر حسین دلے پوری کی طرح کہا کہ اقبال انفرادیت پرست اور اقتدار پرست ہیں۔ لیکن احمد علی کو اقبال اس لیے بڑے مظلوم ہوئے کہ ان کی شاعری بے عملی اور بے حرکت کی طرف سے جاتی ہے۔

ترقی پسندوں کی طرف سے اقبال پر شدید نکتہ چیں کی حیثیت سروراجپوری نے اختیار کی۔

ترقی پسند نظریہ سازی کا کام آخر حسین دلے پوری اور احتشام حسین نے انجام دیا تھا لیکن ان نظریات کی روشنی میں اقبال کا منفصل امتحان سروراجپوری نے کیا اور انھیں تقریباً ہر جگہ ناکام پایا۔ اپنی کتاب ”ترقی پسند ادب میں سروراجپوری نے لکھا ہے کہ اقبال کی شاعری میں زندگی بخش اور نہر پے رحمانات ملے گویا کھاد شکر کہا جاتا ہے اور نہر پے رحمانات۔“

مکمل مل گئے ہیں۔ ان کے یہاں انفرادیت اور جہر و پرستی کا وہ بوڑھا تصور ہے جو علی الاخر غلطیت پر مبنی ہے۔ ان کا فلسفہ تمغریب کا رتوقوں کی پشت پناہی کرتا ہے۔ ان کی درویشی، قندری، شاہینی، احیائیت ہمارے کام کی نہیں ہے۔ سروراجبغزی نے یہ ضرور کہا کہ اقبال بڑے شاعر لیکن چھوٹے فلسفی ہیں لیکن وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ ان کا نام نہاد فلسفہ ان کی شاعری سے برآمد ہوتا ہے اور اگر ”فلسفہ“ چھوٹا ہے تو شاعری چھوٹی بھی ہوگی اور چھوٹی بھی۔

شروع کے ترقی پسندوں میں مرتن عبدالحامد نے اقبال کی مدافعت کی۔ لیکن فیض کی طرح انھوں نے بھی اقبال شاعر کا دفاع نہیں کیا بلکہ اقبال فلسفی کو سراہا اور اس میں ترقی پسند عناصر تلاش کیے۔ اپنی کتاب ”ترقی پسند ادب“ میں انھوں نے لکھا کہ ”اقبال نے سائنس اور مشینی صنعت کی مخالفت نہیں کی ہے ... کسی قدیم مذہبی نظام کی طرف رجعت کا پیغام اقبال نے کبھی نہیں دیا ... جس چیز کی طرف اقبال بار بار توجہ مبذول کرتے ہیں ... اسلامی روح تمدن ہے اور لطافت یہ ہے کہ یہ روح تمدن دنیاوی اور معاشی اصولوں کی حد تک تعزیراً باطل وہی ہے جو اشتراکی جمہوریت کے نام سے موسوم ہے ... اقبال کا مومن واصل سوئیٹ روس کے انسان جدید سے بہت قریب ہے“ وغیرہ وغیرہ۔ عزیز احمد نے کتاب کے کئی صفحے اقبال کے فلسفہ اور سیاست کی تشریح میں اور یہ ثابت کرنے میں صرف کیے ہیں کہ اقبال اگرچہ کیوسٹ پارٹی کے باقاعدہ رکن ہونے کے باوجود تھے لیکن ہم سفر (follow traveller) ضرور تھے لیکن عزیز احمد کی یہ کوشش زیادہ سرسبز نہ ہوئی۔ کیوں کہ آدھوی اور تقسیم کے بعد ہندوستان میں ترقی پسند سیاست اقبال کو ناپسند کرتی تھی اور احتشام صاحب نے ۱۹۵۱ یا ۱۹۵۲ میں اپنے ایک انگریزی مضمون میں انھیں ناقابلِ فہم یا پریشان کن (baffling) شخصیت کہا کیوں کہ ان کی شاعری سے مفرغ تھا، لیکن ان کا ”فلسفہ“ انھیں قبول نہ تھا۔ اقبال فلسفی کا طرل سایہ ہماری ادبی تنقید پر سموت کی طرح مسلط رہا۔ احتشام صاحب کی تنقیدی فکر میں جو بیچ موضوع کو مقدم کرنے کی وجہ سے پڑ گیا اس کا تجزیہ غلیل الرحمن اعظمی نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

احتشام صاحب مواد کو تخلیقی اور حسی تجربے سے الگ کر کے اسے سادہ اور گہری صورت میں دیکھتے

ہیں اور شکر و شرمی خلق کے پہلے پیر رکھ کر اس کی اہمیت یا افادیت کو تسلیم کرتے ہیں۔۔۔

صرف مواد کا اہمیت دینے اور مواد کو سمجھنا اپنی سادہ اور گہری صورت میں دیکھنے کے سبب وہ

ہر ادیب و شاعر کے ساتھ مساوات کا برتاؤ کرتے ہیں۔۔۔ شاعر اور دانشور علاوہ ہر کے تخلیقی

اور اودا رہے کچھ مذہب ایک مغل میں بیٹھے نظر آتے ہیں۔

پھر شکل یہ پڑی کہ ہندوستان میں آقبال کو مسلمان پاکستان اور دوقومی نظریے کا بانی تصور کیا گیا ایسے زمانے میں آقبال کی تعریف کرنا اور دوس کی آزمائش سے گزرتا تھا جس کی تاب ہم سے لکھ سکتے تھے۔ ہندوستان پاکستان میں دو چار لبرل اتحاد مثلاً وقار عظیم اور آل احمد سرور آقبال شاعری کی بات کرتے رہے پرانے لوگوں میں عابد علی عابد نے آقبال کے کلام میں مثنوی بدائع تلاش کرنے کی مشقت اٹھائی۔ لیکن جب سیاست ہلی آقبال کو ہندوستان میں بحال rehabilitate کیا گیا تو پھر وہی فلسفی جن مشاعر گندیدہ کہتا ہوا جاگ اٹھا۔ فرق صرف یہ تھا کہ اب آقبال کو انسان جنم کے بجائے انسان دوست، ایٹمی فیشنل کی جگہ نیشنل اور اسیانیت پرست کی جگہ انقلابی کہا جانے لگا۔ چنانچہ سردار اجپری جو آقبال کو ناشی اور بورژوا اور اسیانیت پرست کہتے تھے، اب یوں رقم طراز ہوئے:

سرباز اور ملت کی کش مکش اور غلام اور سامراجی ممالک کے باہمی ٹکرائے میوں
صدی کو ایک عظیم درمید صدی بنا دیا ہے، آقبال کی شاعری کی بلند آہنگی میں اس درمید
کے طبل جنگ کی آواز میں شامل ہیں۔۔۔

انقلاب سے مراد وہ سمرلی ہوئی جو سماشی اور طبقاتی رشتوں کو بدل دے گی۔ یعنی ایک
سمر اور سماشی سماجی اور سیاسی تبدیلی جو اشتراکیت کی منزل کی طرف روانہ کر رہی تھی
اور آقبال نے پہلی بار اپنی شاعری میں انقلاب کا نعلا س سمرلی کے لیے استعمال کیا۔۔۔

آقبال کے ترقی پسند پرستاروں اور اسلام پسند یا مسلمان پسند پرستاروں کے خیالات میں تضاد
کے باوجود ہم آہنگی واقعی حیرت انگیز ہے۔ دونوں اپنے اپنے قصیدے کی بنیاد آقبال کے سیاسی یا فلسفیانہ
افکار پر رکھتے ہیں۔ دونوں کے یہاں شاعری ضمنی اور تھوڑی بہت شرمندہ کرنے والی چیز ہے۔ لیکن اس
سے زیادہ حیرت انگیز بات ترقی پسند تنقید کے رویے میں وہ تبدیلی ہے جو آقبال کے انہیں افکار کے
سلسلے میں پیدا ہوئی جن کو وہ مٹھوں کر چکے تھے۔ سردار اجپری، جو اہر ہال نہرو کے حوالے سے آقبال کے
آج بہت بڑا ہندوستانی قوم پرست بھی ثابت کرتے ہیں اور اشتراکی سیاسیات و معاشیات سے بھی
ان کو ہم آہنگ پاتے ہیں۔ حالانکہ آزادی کے بعد ہندو پاک دونوں ملکوں میں اشتراکی پارٹیاں نہیں
قوی حکومتوں کے مقابل میں رہیں جن کی سیاسی رہبری میں سردار اجپری کے مطابق آقبال کا بھی حصہ
تھا۔

آقبال کے نقادوں کے اس چھوٹے سے گرو میں، جو انقلاب شاعر کو مرج کرتا ہے، وقار عظیم اور

آل احمد مترور کے علاوہ اسلوب احمد انصاری اور گوئی چند نارنگ کے نام بھی ہیں لیکن اسلوب احمد انصاری پر بھی فلسفی اقبال یا مردوس اقبال کا اثر غالب ہے۔ وہ اس بات سے کنار کش نہیں ہو سکتے کہ اقبال کی شاعری کو ان کی فلسفیانہ فکر سے علاحدہ نہیں رکھا جاسکتا۔ اگر اس خیال کو یوں بیان کیا جائے کہ اقبال کی شاعری ہمارے لیے اس وجہ سے قیمتی ہے کہ ان کے فلسفیانہ افکار ہمارے لیے قیمتی ہیں تو شاید اسلوب صاحب کو اتفاق نہ ہو گا۔ لیکن ان کے بیان کا منطقی نتیجہ یہی ہے۔ اقل تو یہی بات مشتبہ ہے کہ اقبال کی شاعری میں فلسفہ نام کی کوئی چیز بھی ہے۔ لیکن اس میں جو کچھ بھی ہے وہ شاعری کے حوالے سے ہی زندہ ہے۔ برگساں یا لٹرشیا یا ہاشا ہل یا نہ ہوں اقبال کی شاعری (جس حد تک وہ شاعری ہے) پھر بھی موجود رہے گی۔ کسی شعر کو غیر شعری حوالوں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش اسی وقت روا ہے جب اس حوالے کے بغیر شعر ناقابل فہم رہے۔ مثلاً طبع یا سوچائی حوالے یا کسی لفظ کے کوئی مخصوص معنی جو شاعر کو معلوم رہے ہوں ان چیزوں پر غصے کرنا تو سمجھ میں آتا ہے لیکن مسہر قریباً اگر اس لیے اہم یا اچھی نظم ہے کہ اس میں برگساں یا کسی اور کے خیالات کا انکاس ملتا ہے تو میں اس کو نظم ماننے سے انکار کرتا ہوں۔ فن پارے کی خوبی یا پیچان یہ بھی ہوتی ہے کہ اس کا بدل ممکن نہیں ہوتا۔ اگر مجھے برگساں یا لٹرشیا پڑھنے سے بھی وہ حاصل ہو جائے تو اقبال میں ملتا ہے تو میں بے تکلف اقبال کو بلا سے طاق رکھ دوں گا۔ کیونکہ برگساں یا لٹرشیا کا فلسفہ اپنی اصل میں برگساں یا لٹرشیا ہی کیو یہاں ملے گا۔ اقبال کے یہاں نہیں۔ اگر میں روایت قافیہ کا دلدادہ ہوں تو اقبال کی طرف دوڑوں گا کہ دیکھوں برگساں یا لٹرشیا کی منظوم شکل کیا ہوتی ہے۔ لیکن یہاں مجھے یالوسی ہوگی کیونکہ اقبال کی شاعری میں برگساں وغیرہم کا فلسفہ مجھے منظوم شکل میں نظر نہ آئے گا۔ ”فلسفی“ اقبال کے وکیل کہیں گے کہ اقبال کی شاعری برگساں یا کسی اور فلسفی کی منظوم شکل نہیں ہے بلکہ ان کے یہاں کئی فلسفیوں اور مفکروں کے خیالات کا جوہر یا عکس یا اثر ملتا ہے۔ اس طرح ان کی شاعری میں نئی طرح کا لطیف پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ کہیں گے کہ اقبال کی شاعری ان مفکروں کی تحریروں کا بدل نہیں ہے لیکن اگر آپ ان مفکروں کے حوالے سے اس شاعری کو پڑھیں گے تو اس کا صحیح لطیف دیا کہ ہے کہ ایک نئی طرح کا لطیف حاصل ہو گا۔ یہ بات باطل صحیح ہے لیکن اس میں بعض خطرات بھی ہیں جن کو ”فلسفی“ اقبال کے دکانا تقریباً ہمیشہ نظر انداز کر جاتے ہیں۔ سب سے پہلا خطرہ تو یہ ہے کہ جہاں آپ نے کسی فلسفے کا مطالعہ شروع کیا، آپ اس کے صحیح یا غلط ہونے کے سوال میں الجھ جاتے ہیں اور جب آپ شاعری کو فلسفے کے حوالے سے پڑھتے ہیں تو اس میں بھی فلسفے کے صحیح یا غلط ہونے کے حوالے سے غلط یا غلطی کا حکم لگاتا

شروع کرتے ہیں۔ سلاں کہ فلسفے کا صحیح یا غلط ہونا شاعری کے صحیح یا غلط (یا اچھے یا بُرے) ہونے کی دلیل نہیں ہوتا۔ بعض مفادِ شلاً گزیم ہٹ کہتے ہیں کہ کسی نظم کے معنی صحت اس حوالے (یعنی خیال) میں نہیں ہوتے جو اس میں بیان ہوتا ہے، بلکہ نظم کے معنی ایک کثیر اقصیت پیچیدہ ڈھانچے کا حکم رکھتے ہیں۔ یہ نظریہ ان نظریات سے بہر حال بہتر ہے کہ نظم کے معنی کو اس خیال سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا جو نظم میں بیان ہوتا ہے۔ سہی وجہ ہے کہ خیال بچا ہوا یا جھوٹا، صحیح ہو یا غلط، شعر کی سیاقی یا اس کا صحیح بن اس سے متاثر نہیں ہوتا۔ فلسفے کی صحت یا عدم صحت کو مطلق ماننا (یعنی شعر کی خوبی یا خرابی کو بھی فلسفے کی صحت یا عدم صحت کا تابع ٹھہرانا) خضر اور فلسفے کو ایک ہی شے فرض کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر اور فلسفہ دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ درنہ بیت سارا فلسفہ شاعری سے، اور تقریباً ساری شاعری فلسفے سے خالی کیوں ہوتی؟ دوسرا معاملہ یہ ہے کہ کسی فلسفے کے بارے میں آج تک یہ طے نہ ہو سکا کہ وہ کس حد تک صحیح ہے، بلکہ یہ بھی طے نہیں ہو سکا ہے کہ وہ صحیح ہے بھی کہ نہیں۔ لہذا جس چیز کی صحت یا عدم صحت خود ہی متعلق نہ ہو اس کو شاعری کی خوبی یا خرابی کا معیار ٹھہرانا کہاں کی پانڈاری ہے؟ اس بات کی وضاحت کے لیے اقبال کی ہی ایک نسبتاً ساوہ لیکن انتہائی خوب صورت نظم کی مثال نامناسب نہ ہوگی۔ ایک فلسفہ سیدنا دے کے نام میں وہ کہتے ہیں۔

ہے فلسفہ زندگی سے دوری انجامِ خرد ہے بے حضوری

ہیکل کا صدف گہرے خالی ہے اس کا طلسم سب خیالی

ان اشاروں کی خوب سورتی بیان کرنا نصیحتِ اوقات ہے لیکن اگر اس پر فلسفیانہ نقطہ نظر سے تنقید کی جائے تو دونوں شعر بڑی حد تک غلط اور اس وجہ سے خراب ٹھہریں گے۔ کیوں کہ ظاہر ہے کہ تمام فلسفے پر یہ لازم کہ وہ زندگی سے دوری ہے قطعاً غلط ہے۔ فلسفے کا وجود ہی اس وجہ سے ہوا کہ انسانوں نے زندگی اور اس کے سرچشموں کو سمجھنا چاہا۔ انجامِ خرد کو بے حضوری کہا جا سکتا ہے لیکن شرط یہ ہے کہ ایسے کسی وجود یا ایسی کسی حقیقت کا ہونا ثابت کیا جاسکے جس کی حضوری ممکن ہے۔ ممکن ہے وجدان، الہام، وحی کے ذریعہ ایسی حقیقت کا وجود ثابت ہو سکے۔ لیکن جب آپ فلسفیانہ نقطہ نگاہ سے گفتگو کریں گے تو فلسفیانہ دلائل (ذکر وجدان، الہام، وحی وغیرہ) کی ضرورت ہوگی۔ ہیکل کے صدف کو گہرے خالی کہنا ان تمام لوگوں کو بُرا یعنی غلط معلوم ہوگا جو اس کے کسی بھی حد تک پیرو ہیں (ان میں ترقی پسند بھی شامل ہیں) اس کے فلسفے کو طلسم کہنا تو انھیں نہر ہی لگے گا اور اس کو خیالی بتانا تو ان لوگوں کے لیے کفر کی معراج ہوگی۔ یعنی فلسفیانہ بیانات کی حیثیت سے

یہ استعار غلط یا کم سے کم مشتبہ ہیں۔ لیکن شعر بھر بھی اچھے ہیں۔ بشرطیکہ ان کی مشتبہ فلسفیانہ حقیقت کی بنا پر انہیں رد نہ کر دیا جائے۔ ثابت یہ ہوا کہ کسی نظم کی فلسفیانہ حیثیت اس کی شاعرانہ حیثیت پر کوئی اثر نہیں ڈالتی۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ فلسفیانہ حیثیت کو پرکھنے اور پھر اس کی اساس پر شعر کی تقدیر کی اساس رکھنے کا لالچ ایسا ہے کہ اس سے کوئی بچ نہیں سکا ہے اس لیے عافیت اسی میں ہے کہ فلسفیانہ حقیقت کو نظر انداز کر کے ہی شعر کی تعین قدر کی جائے۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ زیادہ تر بڑی شاعری میں کوئی اس قسم کا فلسفیانہ یا منکرانہ رنگ ہوتا ہی نہیں کہ جس کی فلسفیانہ سچائی یا جھوٹائی کتنے کچھے پڑنا ضروری ہو۔ تعجب یہ ہے کہ تجربہ اور احساس کی حد تک تو تمام نقادو فلسفیانہ سچائی یا جھوٹائی کی بحث کو نظر انداز کر دیتے ہیں لیکن چہاں کہیں بھولے سے بھی شاعر نے ذرا ”منکرانہ“ لہجہ اختیار کیا کہ سب لوگ بچے جھاڑ کر اس بات کو کتنے کچھے پڑ جاتے ہیں کہ ان ”فلسفیانہ افکار“ کی چھان بین کیوں کر ہو۔ یعنی جب شاعر نے ظاہر طور پر تجربہ یا احساس پر مبنی شعر کہا جیسا کہ یہ شعر ہے: تیرے

سورنگ وہ ظاہر ہوا کوئی نہ جاگ سے گیا
دل پر جو میرے چوٹ تھی طاقت نہ لایا ایک میں
تو ہم لوگ اس بحث میں نہیں پڑتے کہ اس سورنگ بہتی کی فلسفیانہ حقیقت کیا ہے اور نہ یہ پوچھتے ہیں کہ دل پر جو چوٹ پہلے ہی سے پڑی تھی اس کی تاریخی یا منکرانہ اصلیت کیا ہے۔ یوں تو یہ شعر بھی اپنی اصل میں فلسفیانہ اور منکرانہ ہے۔ لیکن چون کہ اس کا اسلوب اقبال کے شعری اسلوب کی طرح ظاہری فلسفیانہ قسم کے انداز پر نہیں تعمیر کیا گیا ہے اس لیے نقاد حضرات اس پر فلسفے کی ٹونگانیوں سے باز رہتے ہیں۔ لیکن چہاں انہوں نے اقبال کو سنا کہ وہ کہتے ہیں ”عشق کی تعلیم میں ایسے زمانے بھی ہیں

جن کا کوئی نام نہیں تو وہ جھٹ Serial time اور Cosmic time اور temporal time

اور spiritual time وغیرہ کا ذکر شروع کر دیتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ فلسفیانہ شاعری اگر کوئی چیز ہے بھی تو اس کی ماہیت اتنی سطحی اور اگہری نہیں ہوتی کہ فلسفے کی دو چار اصطلاحوں سے واقفیت یا فلسفے کے بعض اسالیب سے ظاہری مشابہت اس کے لیے کافی ہو۔

ہمارے یہاں شاعر کو یہ غیرانہ مرتبہ دینے کی کوشش شاعری کے لیے ضرور ثابت ہوئی۔ لیکن لوگوں نے اس کی پروا نہ کی۔ وہ سمجھتے رہے کہ شاعر کو یہ غیرانہ مرتبہ دے دیا جائے تو اس کی عزت و ادب مستحکم ہو جائے گی۔ وہ یہ بھول گئے کہ شاعر کا مرتبہ اس کی شاعری کو نظر انداز کر کے تعین کیا جائے تو انی تاخر شاعر کا ہی نقصان ہوتا ہے کیوں کہ شاعر کو سماج میں جیسے کا حق اس وجہ سے ہے کہ وہ

شاعر ہے، اس وجہ سے نہیں کہ وہ پیغمبر ہے۔ ہر گھسے راہر کار سے سائنسدان کے معصادق پیغمبر کا تفاعل اور ہے، شاعر کا تفاعل اور۔ جس طرح کسی پیغمبر کے لیے یہ باعث افتخار نہیں کہ اسے شاعر کہا جائے اسی طرح کسی شاعر کے لیے یہ باعث افتخار نہیں کہ اسے پیغمبر کہا جائے۔ یہ اور بات ہے کہ بعض اوقات شاعر جس پیغمبر ان شان اور پیغمبر میں شاعرانہ شان بھی آجاتی ہے۔ لیکن اس سے ان دونوں کی حقیقت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ تمام اچھے شاعر اس بات سے واقف تھے۔ اقبال بھی اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے۔ انھوں نے شاعر ہونے سے جا بجا انکار عمل بعض ایک رد عمل کے طور پر کیا۔ جب انھوں نے دیکھا کہ نام شہاد زبان و بیان کے اجارہ داران کو شاعر نہیں مانتے تو انھوں نے عافیت اسی میں سمجھی کہ خود ہی شاعری سے ہرأت کا اظہار کر کے اپنے پیچھے پوسٹ کر دیں کہ ہم نکتہ چینیوں کا منہ بند کر دیں مشکل بلکہ مصیبت یہ تھی کہ فلسفہ اور پیغام طرازی کے بھوکے پیچھے جو سردی ہی سے تاک میں گئے ہوئے تھے، موقع دیکھ کر بالکل سامنے آ گئے اور اقبال شاعر کو اقبال فلسفی کی کمال اور حاکم اٹھالے گئے۔

بے چارے تمہارے بارے میں اثر صاحب کا یہ جملہ بہت مشہور اور مقبول ہوا کہ اردو ادب میں ایک کیٹس پیدا ہوا تھا جسے ترقی پسند بیڑیے اٹھالے گئے۔ یہ جملہ تراشے والے اور اس کو قبول کرنے والے ترقی پسند، مجاز اور کیٹس کی حقیقت سے کس قدر بے خبر تھے اس کا اندازہ کیٹس کی مندرجہ ذیل نظم سے ہو سکتا ہے جس کی خبر مجازیوں کو ہے نہ ترقی پسندوں کو، کیوں کہ ان دونوں کے لیے کیٹس کا نظریہ شعر اور تصور شاعر، جو شاعری اور شاعر دونوں کے خاص شاعر و مرتبہ پر مبنی ہے، سم قاتل کا حکم رکھتا ہے۔ اس نظریے میں نہ بھولی بھالی سستی عشقیت رومانیت ہے اور نہ فلسفہ و پیغام و حصول پیشینہ والی انقلابیت۔ نظم ملاحظہ ہو :

شاعر کی پہچان

شاعر کہاں ہے ؟ مجھے دکھاؤ، دکھاؤ
شعر و فن کی اسے دیو، تاکہ میں اسے جان سکوں، پہچان سکوں۔

شاعر وہ شخص ہے جو ہر انسان کے برابر ہے۔

چاہے وہ بادشاہ ہو یا قبیلہٴ مفلساں کا غریب ترین فرد
یا چاہے اور کوئی بھی شے عجیب و غریب، اظاطون اور بوزند کے درمیان۔

شاعر وہ شخص ہے جو چڑیوں کی تمام جلیستوں تک پہنچنے کی راہ
ڈھونڈ لیتا ہے، چڑیا چاہے نئی پدی ہو یا عقاب ہو۔

اس نے شیر برکے داڑھی ہوتی ہے۔

اور وہ ان تمام باتوں کو بیان کر سکتا ہے۔

برسرِ شہر اپنے مردود، سنگِ نما گلے سے جن کا اظہار کرتا ہے۔

اور چیتے کی چیخ بھی اس کے لیے بولتی اور نغموں سے معمور آتی ہے۔

اور اس کے کافوں پر یوں اثر انداز ہوتی ہے۔

گویا ماوری زبان ہو۔ (۱۸۱۸)

یعنی کیش کی نظریں شاعر سب کچھ ہوتا ہے، لیکن تجربہ، ہم احساسی اور حیثیتی کی روحانی پہچان
کی سطح پر۔ وہ بادشاہ بھی ہے، اظاطون بھی ہے، ذہنی حیثیت سے پس ماندہ، نیم جنون، احساسِ شخص
بھی، غریب بھی اور امیر بھی۔ وہ فطرت کے مظاہر کو اس طرح پرکھ لیتا ہے، دچاہے وہ جاہل، قمار باز
اور خوف انگیز ہوں یا نرم و نازک اور لطیف، گویا وہ اس کی ماوری زبان ہوں۔ یہ صفت سب بڑے
شاعروں میں ہوتی ہے۔ اس میں اقبال، غالب، ردی، حافظ، کیش، کسی کی تخصیص نہیں۔
فلسفیانہ مسائل کو سمجھنا یا ان کو بیان کرنے پر قادر ہونا شاعر کے لیے ضروری نہیں۔ زندگی اور انسان
اور خود اپنے اندرون کو سمجھنا، اور اس کی حقیقت بیان کرنے پر قادر ہونا یقیناً ضروری ہے۔ سو کیسے
ہوں مستحال hofmannsthal نے کیا عمدہ کہا ہے:

وہ سامان جن سے خواب بنتے ہیں، ہم ایسے ہی ہیں
اور خواب گہری راتوں میں تمام شب اپنی آنکھیں کھولتے ہیں۔

....

وہ ہماری اندر ہیں اور کبھی ختم نہیں ہوتے۔

جیسے کمزوری بند کرے میں غیر مرئی انگلیاں۔

ہمارے وجود کا اندرون ترین ان کا جبرِ خدا اور کرگھا ہے۔

کوئی شخص، کوئی شے، کوئی خواب، یہ تعینال ایک ہیں۔

شاعر کا مرتبہ یہ ہے کہ وہ ہم کو خواب دیکھنا سکھاتا ہے یہ ہمیں کہہ دیتا ہے ہمارے ہاتھ میں سپاہی کی تلوار یا حجام کا استریا جلوس باز کا جھنڈا رکھ دیتا ہے۔ اقبال کے ساتھ زیادتی بھی ہوتی کہ قوماً قوماً ان کو فلسفہ باز، لفظ باز، لغو باز کہہ کر ہم نے سمجھا کہ ان کی تعظیم کر رہے ہیں۔

لیکن یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ کیا اقبال کے وہ تمام مطالعے اور تجزیے غیر ضروری ہیں جن میں اقبال کے فلسفیانہ انکار سے بحث کی گئی ہے؟ کیا ہم کسی نظم کا خلاصہ اس طرح بیان کر سکتے ہیں کہ اس میں نظم کو وہ تصورات بالکل نظر انداز ہو جائیں؟ مثلاً یہ کیوں ممکن ہے کہ ہم خسروا کا مطالعہ کریں اور ان تمام باتوں کو نظر انداز کر دیں جو وطنیت، قومیت، زندگی، آمریت، سرمایہ داری وغیرہ کے بارے میں ہیں؟ اور اگر ہم ان باتوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے تو پھر ان شکلوں کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے جن کے خیالات کا پرتو اقبال پر پڑا ہے۔

اس خیال یا سوال میں بنیادی غلط فہمی یہ ہے کہ نظم میں بیان کردہ خیالات کچھ ایسی چیزیں ہیں جن کا وجود نظم کے باہر بھی ہے۔ یعنی نظم محض منظوم خیالات کا نام ہے، یعنی نظم ایک شے ہے اور اس میں شامل خیالات ایک اور شے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ محض غلط ہے۔ نظم ایک نامیاتی وجود رکھتی ہے، جس طرح ایک پھول نامیاتی وجود رکھتا ہے، جس طرح یہ ممکن نہیں کہ آپ پھول کا رنگ الگ کر لیں، خوش بو الگ کر لیں وغیرہ اور یہ دکھا سکیں کہ اس پھول میں آنتارنگ ہے، اتنی خوش بو ہے، وغیرہ۔ اسی طرح یہ بھی ممکن نہیں کہ آپ نظم کو منظوم خیالات فرض کر سکیں اور دکھا سکیں کہ اس میں خیالات اتنے ہیں اور نظم اتنی ہے۔ لہذا جب نظم اور اس میں بیان کردہ خیالات کو الگ الگ نہیں کر سکتے تو خیالات کا مطالعہ نظم سے الگ نہیں ہو سکتا۔ نظم کا مطالعہ کرتے وقت خیالات کی تفصیل میں جانا غلط نہیں، لیکن خیالات کی تفصیل میں جانا اور نظم کو محض ظرف فرض کرنا تنقیدی مطالعہ نہیں۔ اسلوب احمد انصاری کی کتاب ”اقبال کی تیرہ نظمیں“ یہ فرض کر کے تو لکھی گئی ہے کہ یہ سب نظمیں شاعرانہ قدر و قیمت رکھتی ہیں لیکن ان نظموں کے خیالات کو واضح کرنا اور اس بات کو واضح نہ کرنا کہ ان خیالات کی اہمیت ہمارے لیے اسی وقت اور اسی جگہ ہے جب انہیں نظم کے اندر فرض کیا جائے اقبال کے ساتھ تھوڑی بہت زیادتی ہے۔ پھر بھی اقبال کے بارے میں یہ رویہ اس نہرِ دوستی سے بہت

بہتر ہے جو نظریہ اور فلسفہ پرست نقادوں نے ان پر روا رکھی ہے۔ دیکھیں اقبالؒ نرغہ اعدا سے کب نکلے جس۔

اس مضمون کا خاکہ اس وقت تیار کیا گیا تھا جب نومبر ۱۹۷۰ء میں دہلی میں منعقد ہونے والے بین الاقوامی سمینار میں ایک انگریزی مضمون پڑھنے کی دعوت مجھے ملی تھی۔ موجودہ مضمون پڑھنے کی نوبت نہ آئی۔ انگریزی خاکے کو اردو میں مفصل کر کے موجودہ صورت بنی ہے۔ اس طرح میں حامدی کاشمیری کی کتاب ”غالب اور اقبال“ اور ایک نوجوان شاعر صمد کا ایک مضمون ”رسالہء اڈلک“ میں بھی سری نظر سے گزرا۔ مجھے یہ دیکھ کر بڑی تعویت ہوئی کہ ان دونوں حضرات نے اقبالؒ کی شاعرانہ حیثیت کو ضرب لگانے والے نقادوں کے خلاف اپنے اپنے طور پر احتجاج کیا ہے۔ خدا کرے یہ تحریریں زندہ لہجہ فلسفہ سے اقبالؒ کی رہائی کا پیش خیمہ ثابت ہوں۔

نظیر اکبر آبادی کی کائنات

میں یہ بات شروع ہی میں واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ میں نظیر کو بڑا شاعر نہیں سمجھتا۔ اچھا شاعر بھی نہیں سمجھتا۔ وہ ایک اہم، دل چسپ اور لائق مطالعہ شاعر ضرور ہیں لیکن اچھی یا بُری شاعری ان کے دائرے سے باہر ہے۔ شاید انھوں نے شاعری کو سمجھ لی ہے مگر انہیں 'یا شاہد برتا لیکن وہ فی نفسہ اچھی یا بُری شاعری پر قادر نہیں تھے۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کے یہاں اچھی نظمیں ڈالچھے شعر نہیں ملے۔ نظیر شاعر ضرور تھے، یعنی شاعری ان کے یہاں ملتی ہے۔ اچھے شعر اور بعض اچھی نظمیں مل جاتی ہیں۔ لیکن میں کسی شخص کو اچھا یا بُرا شاعر اسی وقت کہہ سکتا ہوں جب اس کے کلام کا خاصہ حصہ (بڑا حصہ کسی شرط نہیں) اچھی یا بُری شاعری کی ضمن میں آتا ہو۔ یا پھر بہت ہی تھوڑا کلام قابل لحاظ ہو، لیکن وہ تھوڑا اس قدر زبردست، عظیم الشان، معنی خیز اور باریک ہو کہ کیفیت، کیفیت پر حاوی ہو جائے۔ اس حساب سے میں حاتم، آتش اور نظیر کو اچھے شاعروں کی فہرست میں نہیں رکھ سکتا۔ کیوں کہ ان کے یہاں اچھی شاعری کا عنصر بہت کم ہے۔ (مقدار اور کیفیت دونوں لحاظ سے) اس حساب سے میں مصطفیٰ کو اچھا شاعر سمجھتا ہوں کیوں کہ مقدار اور کیفیت دونوں لحاظ سے ان کے یہاں ایسے اشعار اتنی تعداد میں مل جاتے ہیں کہ اچھا کلام، معمولی کلام یا خراب کلام پر حاوی ہو جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ حاتم اور نظیر دونوں مصطفیٰ سے زیادہ اہم شاعر ہیں۔ حاتم کی اہمیت زیادہ تاریخی ہے لیکن نظیر کی ایک حیثیت اور بھی ہے۔ اگر وہ نہ ہوں تو اس کے بارے میں اظہار خیال کر کے وقت نہ منانے کرتا۔ نظیر اہم شاعر ہیں۔ آتش اور مصطفیٰ نہ ہوتے تو اردو شاعری میں کوئی بڑا خلا محسوس نہ ہوتا۔ نظیر نہ ہوتے تو یقیناً ایک خلا محسوس ہوتا۔ محسوس وجہ سے انہیں کہ نظیر نے مختلف شعرا کو براہ راست یا بالواسطہ متاثر کیا بلکہ اس وجہ سے بھی کہ ہاد

قوی حیثیت کے بعض پہلوؤں کا اظہار جو محض نظیر کے یہاں ہوا ہے، تشبیہ و جورہ جانا۔ یہ افتخار کم نہیں ہے۔ لیکن اتنا بھی نہیں ہے کہ صرف اس کے بل بوتے پر نظیر کو اچھا یا بُرا شاعر کہہ دیا جائے۔ قطب الدین باطن اور احتشام صاحب نے نظیر کے بارے میں جو بھی کہا ہو اور شیخ نے جو بھی نہ لکھا ہو، نظیر کے ساتھ انصاف کبھی نہیں کیا گیا۔ سب سے بڑی بے انصافی ترقی پسندوں نے کی، یعنی انھیں عوامی شاعر کہہ دیا، کیونکہ ان کے یہاں میلے ٹھیلوں، بازی گردوں، رنڈیلوں کا جھگڑا ہے اور یہ کچھ اور گہری کے بچے، بھارے اور شہیدہ باز، جتنا کی سیر کرنے والے اور والیاں و صو میں مچاتے نظر آتے ہیں۔ شاعری کی حیثیت یا خوبی کا سب سے کم حصہ اس بات میں ہے کہ اس میں بھیڑ بھار لگتی ہے۔ موضوعات کی کثرت سے زیادہ موضوعات کو برتنے کا تنوع شاعری کی اصلیت کا پل کھولتا ہے۔ فیض کی مثال سامنے کی ہے۔ وہ بہت اچھے شاعر ہیں۔ لیکن جو چیز ان کو بڑا شاعر بننے سے روکتی ہے، وہ یہی ہے کہ ان کے موضوعات محدود ہیں اور ان کو برتنے میں ان کے یہاں کوئی تنوع بھی نہیں ہے۔ جوش اور فراق کے یہاں موضوعات کی کثرت ہے، لیکن وہ ان کو شاعرانہ طور سے برت نہیں پاتے۔ بہترانی اور جامن والی اور شیخ خالقاہ اور جوانی کی یاد اور انقلاب کا شور و شر اور کسان اور غروب آفتاب اور مہوڑ آدم؛ جوش کے یہاں کیا نہیں ہے؟ ویسے ہی فراق کے یہاں بھی کس مال کی کمی ہے؟ نام نہاد فلسفیانہ نظر، دروازہ درتھ کی نقل میں اپنے ”رومانی“ اور فہنی ارتقا کی داستان ”عوامی“ معاملات، حسن و عشق کی واردات، فطرت کا حسن، سب کچھ موجود ہے۔ لیکن نہ فراق بڑے شاعر ہیں نہ جوش۔ ان کے مقابلے میں درد اور صبح انیس کے یہاں موضوعات کا قحط ہے۔ سسے دسے کر وہی دو چار باتیں، وہی دس پانچ واقعات، لیکن دونوں بڑے شاعر ہیں۔ یہی دلیل اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ موضوعات کا تنوع اپنی جگہ برا چھی چیز بھی۔ لیکن وہ بڑی شاعری کا ضامن نہیں ہو سکتا۔ ٹیکسیمر کی بات چھوڑ دیجیے، ایسا کہاں سے لائو کہ تجھ سا کہیں ہے ”کے مصداق ٹیکسیمر کے یہاں وہ سب کچھ ہے جو دوسروں کے یہاں ہے۔ اور ایسا بھی بہت کچھ ہے جیسا اور جتنا دوسروں کے یہاں نہیں ہے۔ عام حالات میں موضوعات کی رنگارنگی اور ہمہ گیری ایک خوش گوار تاثر ضرور پیدا کرتی ہے لیکن زیادہ تر بڑے شاعر تھوڑے بہت ہی موضوعات میں الٹ پھیر کر پوری کائنات سمو دیجتے ہیں۔ ایٹم نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ فن کسی اس معنی میں ترقی نہیں کرتا کہ جو بعد میں

آئے ، وہ پچھلے سے اچھا ہی ہو۔ یہ ضرور ہوتا ہے کہ شاعری کا شمول ہمیشہ با سکل ایک سائیں رہتا۔ اسی لیے اُس کا مشورہ یہ ہے کہ ایمان دار نقاد کو چاہیے کہ وہ شاعر نہیں بلکہ شاعری کی تنقید کرے۔ وہ کہتا ہے کہ پنختہ اور پوری طرح ترقی یافتہ شاعر اور خام یا معمولی شاعر میں یہ فرق نہیں ہوتا کہ اول الذکر کو آخر الذکر کے مقابلے میں ”کچھ زیادہ“ باتیں کہنا ہوتی ہیں بلکہ یہ کہ ترقی یافتہ اور پنختہ کا شاعر کے یاس جو ذریعہ اظہار ہوتا ہے وہ زیادہ باریکی سے تکمیل یافتہ *finely perfected* ہوتا ہے اور اس میں بہت ہی خاص یا بہت ہی متنوع محسوسات کو نئے نئے میل *combinations* کی شکل میں داخل ہونے کی آسانی ہوتی ہے۔

لہذا اکبر الدین ہوں، سلیم احمد ہوں یا محمود ہاشمی یا مشتاق حسین، سب اس غلطی یا دھوکے میں ہیں کہ اگر شاعر ایک رنگارنگ اور بھرپور شخصیت کی شکل میں سامنے آتا ہے تو وہ بڑا شاعر بھی ہے۔ اگر بھرپور اور مکمل شخصیت کی شرط لگائی جائے تو بود لیئر سے لے کر کئی ایسے ایسے اور دور سے لے کر آقبل تک، بہت سے شاعروں کی شاعری مشتبہ قرار دینا ہوگی۔ نظیر اکبر آبادی اپنی وسعت اور کثرت اور بے تکلفی اور ذہانت کی بنا پر اکثر نقادوں کو مغلوب کر لیتے ہیں اور اس حد تک وہ یقیناً صد ہا شاعروں سے مختلف اور ان سے زیادہ لائق مطالعہ قرار پاتے ہیں لیکن وہ نقاد کس کام کا جو سطحی جھماکوں اور دھماکوں میں اسٹاکم ہو جائے کہ وہیں اور چمک کے نیچے دیکھنے سے قاصر رہے؟ سانی سطح پر نظیر ایک دل چسپ شاعر ہیں لیکن ان کا داغ اس قدر چھوٹا اور ان کا تجربہ اس قدر محدود ہے کہ ان کا تنوع ہی تھوڑی دیر کے بعد وبال جان بن جاتا ہے۔ شاعری کی ایک خوبی بلکہ پہچان یہ بھی ہے کہ وہ بار بار آپ کو اپنی طرف واپس بلاتی ہے۔ اس تجربے کو تنقیدی زبان میں نہیں ادا کیا جاسکتا لیکن یہ بات مسلم ہے کہ بعض بعض شاعری ایسی ہوتی ہے کہ اس کو ایک دوبارہ پڑھ کر لطف اٹھائیے، پھر لطف خالی ہو جاتا ہے۔ اس کی طرف دوبارہ دیکھنے کی تمنا بھی نہیں ہوتی اور اگر دوبارہ دیکھیں تو کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اچھی شاعری آپ کو بار بار اپنی طرف کھینچتی ہے۔ اس کا خزانہ کبھی خالی نہیں ہوتا۔ جو شعر یاد ہو چکے ہوتے ہیں ان کو بھی دوبارہ پڑھیے تو نئے معلوم ہوتے ہیں۔ معنی کی کوئی نئی جہت، تجربے کی کوئی نئی سمت، احساس کا کوئی نیا رنگ دکھائی دے جاتا ہے اور جو شعر یا نظمیں یاد نہیں ہوتیں ان کو دیکھ کر دوبارہ دریافت اور نئی دریافت

دونوں عمل رونما ہوتے ہیں۔ یہ کیفیت میراجی کے یہاں ہے۔ فیض کے یہاں نہیں ہے۔
 رائقہ کے یہاں ہے، سروار کے یہاں نہیں ہے۔ قاتی کے یہاں ہے، (اگرچہ قاتی بہت
 چھوٹے شاعر ہیں۔ لیکن ہیں اصلی شاعر، جگر، خوش، اصغر، یگانہ، آرزو، حسرت، فراق
 وغیرہ کے یہاں نہیں ہے۔ مگر الذکر فہرست کے شعرا کو دوبارہ پڑھتا ہوں تو اپنے ادب پر افسوس
 سا ہوتا ہے کہ پہلے یہ لوگ کیوں اتنے اچھے لگتے تھے۔ نظیر تو خیر مجھے کبھی بہت اچھے نہیں لگے۔
 لیکن اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ میں جس نسل اور عمر کا ہوں اس کے بچوں کے گلے سے نظیر کو
 زبردستی اتارا گیا تھا کہ دیکھو: یہ عوامی شاعر ہے، بڑا شاعر ہے، اس کے اشعار میں ہندوستان
 کی روح بولتی ہے، اودھ کا دل و دھڑکتا ہے وغیرہ۔ ورنہ ایمان کی بات یہ ہے کہ نظیر ایک
 دل چاہ اور مزے دار شاعر ہیں۔ مجھے ان سے شکایت نہیں کہ وہ زبان اور اسلوب کی پیش
 تر اکمل کو نظر انداز کیوں کرتے ہیں۔ مجھے ان سے یہ بھی شکایت نہیں (بعض لوگوں کو اب بھی
 یہ شکایت ہے اور پہلے تو عام تھی) کہ وہ اکثر عامیانہ، مبتذل، سوقیانہ اور بازاری ہر جاتے
 ہیں (بلکہ اسی میں تو ان کا زیادہ تر لطف ہے) اس کو میں کیسے برا کہوں، مجھے شکایت یہ ہے
 کہ وہ زبان کو محض ایک سطح پر رہتے ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے لیکن تنوع نہیں
 یعنی ان کے یہاں الفاظ نئی نئی مشکلیں نہیں اختیار کر لیتے، نئے نئے معنی نہیں
 اوڑھتے۔ وہ فارسی کے ماہر ہیں اور ”وہی“ یعنی ہندی اور بولی والے الفاظ پر بھی پورا
 تصرف رکھتے ہیں لیکن وہ الفاظ کو محض جمع کر دیتے ہیں، ان کو متحرک نہیں کرتے، جدیداتی
 نہیں بناتے۔ وہ فہرست سازی کے ذریعے مرعوب کر دیتے ہیں، لیکن فہرست محض فہرست
 رہ جاتی ہے۔ اس میں سے ایک دو چار لفظ کم ہو جائیں تو مصرع مجروح نہیں ہوتا کیوں کہ
 الفاظ صرف محدود مصنوعی حکم رکھتے ہیں۔ ان کے دماغ میں اتنی تیزی بھی نہیں ہے کہ وہ
 ہمیشہ تو نہیں اکثر رعایت لفظی کا محدود لیکن مستزاد لطف پیدا کر سکیں۔ مثال کے طور پر ریختی
 کو دیکھیے کہ معنی، تجربہ، مشاہدہ کوئی ایسی جہت نہیں جو اس میں ملتی ہو۔ لیکن ریختی کو شعرا
 محض اس وجہ سے دل چاہ نہیں کہ انھوں نے عورتوں کی بولی بھولی کو محفوظ کر لیا ہے، یا
 یہ کہ وہ قبل از بلوغ کی سطح کا دماغ رکھنے والوں کی جنسی گدگدہٹ کا عمل انجام دیتے ہیں۔
 ریختی کو شعرا اس وجہ سے بھی دل چاہ ہیں کہ وہ زبان کو چو پھال اور خللا قات طرح سے بھی
 برت لیتے ہیں۔ وہ رعایت لفظی کے امکانات سے واقف ہیں۔ مثال کے طور پر میں شعور دیکھیے:

انشاء: باجی کہتی ہیں کہ ایک مردوے پر غش ہے تو
مفت ایسا بھی کسی شخص پہ بہتان ہو، نوج
رنگین!

دل سے مٹے گی یاد نہ مرزا تراب کی
گوئیوں یہ عشق خاک میں مجھ کو ملائے گا
جان صاحب:

ما تھا دکھا، نہ خون بہا، ناف ٹل گئی
ایام کی خسرانی سے گدے نکل گئی

تجربہ ہے کہ جو لوگ بہو بیٹیوں کو ریختی پڑھنے سے منع کرتے تھے وہ بھی نظیر کی دھماچہ کاری
میں اس قدر مجبور ہو گئے کہ انھوں نے یہ غور نہ کیا کہ ریختی میں زبان کا استعمال نظیر کے مقابلے
میں کہیں زیادہ تکلفیاتی ہے۔ ان اشعار کی وضاحت میں تفصیل کا موقع نہیں۔ لیکن چند
باتوں پر غور کیجیے: انشا کے شعر میں متکلم بہ ظاہر کسی شخص پر عاشق ہونے کے بہتان سے خود
کو بری کر رہی ہے لیکن ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ متکلم کسی ”مردوے“ پر غش نہیں ہے۔
شاہد کسی ہم جنس پر عاشق ہے۔ دوسرے مصرع کا ”عخص“ متکلم کے لیے بھی ہے اور
اُس شخص کے لیے بھی جس کے حوالے سے بہتان لگایا جا رہا ہے۔ بنیادی بات یہ نہیں ہے
کہ متکلم کسی پر غش ہے بلکہ یہ کہ متکلم ”مردوے“ پر غش نہیں ہے۔ خود ”غش ہونا“ کا
معاورہ ”عاشق ہونے“ کے مفہوم میں دل چپ ہے۔ رنگین کے شعر میں رعایتیں واضح ہیں
”مرزا تراب“ اور ”خاک“، ”خاک“ اور ”مٹ جانا“۔ جان صاحب کے شعر کے بارے
میں یہ معلوم نہ بھی ہو کہ یہ واجد علی شاہ کی سلطنت کے انتزاع کے حوالے سے کہا گیا تھا تو
بھی اس کا لطف واضح ہے۔ نظیر کی پرواز عام طور پر بس اس طرح کے شعروں تک محدود
ہے!

مذہب میں ملاپچے، چماتی میں گھونسا، کر ملیات
کیا کیا ہوئیں، یہ مجھ پہ عنایتیں، ٹھیک ٹھیک

میں ایک اپنے دوست کی خاطر عزیز ! یہ ہستی کا سب کارواں بچتا ہوں

بس جامِ نگوں سے بڑا عتِ نہ طلب کر یاں بادِ نہیں، بادِ بیجائی ہے کم بخت

دل کی بے تابی نہیں شیرِ نئے تی ہے مجھے دن کیوں رات کیوں صبح کیوں شام ہیں

گر چہ پناہیں سے نہ پری رویوں کی تنہا یہ لوگ جو ملنے ہیں تو دل کی کششوں سے

پہلے شعر میں غنیمت سی خوبی یہ ہے کہ ”نہ“ بھائی اور مکر کی مناسبت سے طمانچہ، گھونسا اور لات استعمال کیے ہیں اور عنایات کی صحیح الجمع ”وہسی“ قاعدے سے بنا کر اپنی آزادہ روی کا ثبوت دیا ہے، حالانکہ ”عنایاتیں“ میں کوئی ایسی خوبی یا اس کی کوئی ایسی محنویت نہیں ہے جو ”عنایات“ سے پوری نہ ہو جاتی ہو۔ دوسرے شعر میں البتہ ”عزیز و“ کے استعمال میں غایت عقلی کی ایک نئی جملہ گری ہے، ورنہ معنی کے اعتبار سے یہ شعر بھی کہیں دور نہیں لے جاتا۔ تیسرا شعر جاتی کے اس مشہور شعر سے مستعار ہے۔

آسماں جامِ نگوں دل کرے عشرتِ تہی ست

بادِ جستن از تہی ساغر نشانِ ابلہی ست

نظیر نے ”بادِ“ اور ”بادِ بیجائی“ اور روایت کے لاجواب استعمال کی وجہ سے شعر کو نیا حسن بخش دیا ہے۔ مضمون پامال ہے، جو کچھ خوبی ہے وہ جاتی پہلے ہی پیدا کر چکے ہیں کہ آسمان ایک جامِ واٹر گوں ہے۔ جاتی کا لہجہ مغلانہ اور پیشہ وارانہ ہے، دوسرے مصرع نے معنی کی توسیع نہیں کی۔ نظیر ”بادِ“ اور ”بادِ“ کی رعایت لاکر اور خالی جام کو بادِ بیجائی میں اُسٹنے والی خاک و غبار سے برکت تصور کر کے پھر ”کم بخت“ کا دو حجت لفظ رکھ کر دیکھوں کہ بادِ بیجائی اور مخاطب دونوں کے لیے مناسب ہے) جاتی سے بہت آگے نکل گئے ہیں۔ کوئی تعجب نہیں مگر غالب نے نظیر اور جاتی دونوں سے استفادہ کیا ہو۔

بے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے

لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واٹر گوں وہ بھی

غالب کے یہاں سسنی کی جہتیں اور بھی ناورد اور رعایتیں اور بھی انوکھی ہیں۔ ہونہاری چاہیے۔ لیکن نظیر کا شعر پھر بھی اپنی جگہ پر قائم رہتا ہے۔ افسوس کہ نظیر نے کم شعروں پر اتنی توجہ صرف کی۔ چوتھے شعر کی دل کشی اس وقت تک رہتی ہے جب تک استعارے کی بنیاد پر قائم ہوئے شعروں کا خیال نہیں آتا۔ یہ غالب کا محبوب موضوع ہے، دو چار شعر ذہن میں آئے۔

ہوں بہ دشتِ اشکارِ آوارہ و دشتِ خیال ایک سفیدی مارتی ہے دودھ سے چشمِ غزال

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

سایہ میرا بھگتے شعلِ دور بھاگے ہے آہ پاس بچھ آتشِ بجاں کے کس سے ٹھیرا جائے ہے

خدا یسین پرے ہے بساں تر پھر سے ہم دور بنا تا باقی سے

غالب کی آوارہ گردی زمین، آسمان، خدا، تقدیر! سب کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ نظیر صرف ایک سادہ سا بیان قائم کر کے رہ جاتے ہیں۔ آخری شعر میں کششوں کا استعمال غیر رکی اور دل چسپ ہے کیوں کہ خلاف محاورہ ہے، اور نہ شعر میں مقلدانہ اور تہدید کی رنگ ہے جو پہلے مصرع میں بہت زیادہ نمایاں ہے۔ اگر دوسرے مصرع میں کوئی تمثیل ہوتی، (جیسا کہ سبک ہندی کے شعر کا طریقہ تھا) تو بھی مقلدانہ رنگ نہہ جاتا۔ صاحب

مشاورِ زبردست خویش امین در زبردستی

کہ خونِ شیشہ را نو مشید جام آہستہ آہستہ
صاحب کا پورا شعر اخلاقی تسلیم پر مبنی ہے۔ لیکن دوسرے مصرع کی تمثیل نے مقلدانہ رنگ کو بہت دور کہیں روک دیا ہے۔ اس کے برخلاف نظیر کا شعر عاشقانہ ہے لیکن تمثیل (یعنی تشبیہ) استعارہ، تعلیل پر مشتمل کوئی بیان جو مثالیہ ہو اور جو شعر میں کہی ہوئی بات یا دھوسے، یا مشابہے کی تصدیق کرے) کے نہ ہونے کی وجہ سے عاشقانہ کیفیت شعر سے مفقود ہو گئی ہے بری رویوں کی تفسیر پر تیر کو نیسے۔

کیا پری خواں ہے کہ راتوں کو جگاٹے ہے تیر

شام سے دل جبر و جان جلا تا ہے میاں

اس بات سے قطع نظر کہ نظیر کو دل کی کششوں پر اعتماد ہے اور تیر ”دل جبر و جان“ ہر بات جلاتے ہیں لیکن پری مسخر نہیں ہوتی۔ بنیادی بات یہ ہے کہ نظیر نے تبلیغ اور تیر نے تجربہ کیا ہے۔ نظیر جب تجربہ بیان بھی کرتے ہیں تو وہ محض ایک سطح تک رہ جاتے ہیں یعنی وہ تجربے کی اوپری سطح کو گریہ کر لطف اندوز ہو لیتے ہیں۔ اس کی پچیدگیاں اور باریکیاں اس کے بیچ ختم اور مستور معنویتوں سے انھیں کوئی علاقہ نہیں ہے۔

اس کے رخسار کی صباحت میں شہ ہے خال کا ملاححت میں

صن کو دیکھ لے دلِ ناداں ورنہ پڑ جائے گا قباححت میں

ہو گئے جو معقیم کوئے بستاں پھر نہ آئے کبھی صباحت میں

مطلع میں ”صباحت“ اور ”ملاححت“ کی جامد منطوق ہے و معنویت کی طرف کوئی سعی نہیں۔ دوسرے شعر میں بھی ”حسن“ اور ”قباححت“ کا توازن ہے (حسن و قبح) لیکن الفاظ میں تخلیقی زور نہیں اس لیے معنویت کا بھی پتا نہیں۔ تیر کو بھی یہ کھیل بہت آتے تھے لیکن ان کو ہمیشہ معنی کی تلاش رہتی تھی، اس لیے وہ محض لفظی توازن نہیں بلکہ معنوی تناؤ بھی خلق کرنے پر قادر تھے۔ تیر کا جب بھی چاہتا تو وہ صرف لفظی کھیل کو دہرا کر دیتے اور جب وہ بخیر ہوتے تو الفاظ کے ساتھ ساتھ معنی کے توازن کی بھی سہیل کر لیتے تھے۔ مثلاً آخری شعر کے سامنے تیر کا مشہور شعر دیکھ کر دیکھیے۔

گلی میں اس کی گیا سو گیا نہ بولا پھر

میں تیر تیر کر اس کو بہت پکارا دم

تیر نے ذاتی بیان اور واحد غائب کا صیغہ ملا کر پورا افسانہ بنا لیا ہے۔ نظیر کے یہاں بھی جمیع حاضر (جم) کو معتذر فرما کر کہتے ہیں۔ لیکن نظیر کوئے بستاں میں مقیم ہونے سے زیادہ کی استعداد نہیں رکھتے۔ شعر میں کسی قسم کا اسرار نہیں۔ تیر کے یہاں سراسر اسرار کی کار فرمائی ہے۔ گلی میں جا کر سو گیا (خواہیہ ہو گیا) یا غائب ہو گیا یا کوہیں اور جا مرا یا وہیں مر گیا یا از خود رفت ہو گیا۔ طرح طرح کے امکانات ہیں۔ کلاں دگر خبر شد خبرش باز نیامد کی صحیح تفسیر صرف تین لفظوں میں کر دی ہے۔ ”گیا سو گیا“ اگر یہ اعجاز سخن نہیں تو تمام شاعری کو اس ہے۔ دوسرے مصرع

میں ایک اور عجیب لطف ہے۔ تیر نام ہے۔ لیکن ممکن ہے کہ گلی میں پہنچ کر کچھ اور نام ہو گیا ہو پھر ”میر میر“ پکارتے کا نتیجہ معلوم — وہ شخصیت ہی نہیں، وہ شخص ہی نہیں، نام کے بھی گڑبگڑ کیوں ہوتا؟ لیکن ”میر“ امر کا صیغہ بھی ہے۔ یہ معنی ”مر جا“ اگرچہ اردو میں یہ اس طرح مستعمل نہیں لیکن باطل معدوم بھی نہیں ہے۔ مشہور ہے کہ میر سوز نے جب اپنا تخلص ”میر“ سے بدل کر ”سوز“ رکھا تو یہ مقطع کہا:

پہلے کے تھے تیر تیر پر نہ مومے پڑا حریف
اب جو کہے ہیں سوز سوز یعنی سدا جلا کرد

یہذا اس بات کا بھی ہلکا سا شبہ موجود ہے کہ گلی میں غائب ہو جانے سے تو مر جانا بہتر تھا۔ نظیر کا شعر اس طرح کی نراکتوں سے باطل مبتلا ہے۔

نظیر کے یہاں الفاظ کی فراوانی فوراً متوجہ کرتی ہے۔ لیکن یہ فراوانی جوش کی نام نہاد قاصر الکلامی سے زیادہ نہیں۔ ایک لطیف یاد آیا، ایک بار مرحوم مسعود حسن رضوی ادیب کے سامنے جوش صاحب نظیر اکبر آبادی کی تعریف کر رہے تھے مسعود صاحب نے مسکرا کر کہا۔ آپ بھی کس کی تعریف کر رہے ہیں۔ نظیر سے اچھا شاعر تو ہم آپ کو سمجھتے ہیں! یہی اصلیت بھی ہے جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا ہے۔ نظیر الفاظ کی صرف فہرست تیار کرتے ہیں۔ اس فہرست میں سب الفاظ ناگزیر نہیں ہوتے اور بعض تو صرف ”زور بیان“ کے لیے بڑھائے جاتے معلوم ہوتے ہیں۔ زور بیان، قصیدے اور مرثیے کی صفت ہے۔ لیکن دونوں اصناف کے بڑے شعرا کے یہاں آپ زور بیان کو زورِ معنی سے الگ نہیں کر سکتے۔ وہ الفاظ جو معنی میں اضافہ نہ کرتے ہیں ان کے ذریعے بیان میں سلی ندور تو آجاتا ہے لیکن الفاظ کے پوری طرح کا لگن نہ ہونے کی بنا پر ”شاعری“ کا تقاضا نہیں پورا ہوتا بلکہ شاعری کی جگہ خطابت یا تبلیغ کا دور دورا ہو جاتا ہے۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لیے میں میر انیس اور نظیر کے چند مشہور بند نقل کرتا ہوں۔ میر انیس کا مرثیہ ہے۔

دل سوز، شغلِ خو، شرر انداز، جاں گداز
لشکر کش، شکست رسان و نلفز نواز
خوں خوار و کج ادا و دل آزار و سر فرار
حاضر جواب، تیز طبیعت، زبان دراز

سچ اس کی ہے پسند جہاں، گو سچی نہ ہو
مستحقِ پھر نہیں ہے، جو انہی کچی نہ ہو

پشتہ وہ اس کا اور وہ باریکیِ خمیر
کس بل میں بے مثالِ اصالت میں نظر
جنگِ آزما، خراجِ ستائندہ، ملک گیر

گیستیِ نور، بادِ یہ پمیا، فلکِ مسیر
اس کا جلالِ خلق میں کس پر جلی نہیں
کوچہ وہ کون سا ہے جہاں یہ جلی نہیں

اب نظیر کو ملاحظہ کیجیے، پھر دونوں کا تجزیہ پیش کرتا ہوں ۔

کیوں جی پر بوجھ اٹھاتا ہے، ان گزوں بھاری بھاری کے
جب موت کا ڈیرا آن پڑا، پھر دو نے ہیں یو پاری کے
کیا ساز جرم، زردیور، کیا گوٹے تھان کتاری کے
کیا گھوڑے زین سنہری کے، کیا ہاتھی لال عساری کے

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا، جب لا د چلے گا بھارا
مغز ورنہ چو تلواروں پر، مت بھول بھڑے ڈھالوں کے
سب پٹا توڑ کے بھاگیں گے، منہ دیکھ اجل کے بھالوں کے
کیا ڈبے موتی ہیروں کے، کیا ڈھیر خزانے مالوں کے
کیا بچے تاشِ مشیر کے، کیا تختے شالِ دو شاہوں کے

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا، جب لا د چلے گا بھارا
کیا سخت مکاں بناتا ہے، کم تیرے تن کا ہے پلو لا
تو اڈ پکے کوٹ اٹھاتا ہے، وہ گور گڑھے نے منہ کھولا
کیا ایسی، خندق، رند بڑے، کیا برج کس گورا انمولا
گڑھ، کوٹ، رہیکہ، توپ، قلعہ، کیا خلیفہ دار و اور گولا

سب ٹھاٹھ پڑا رہ جاوے گا، جب لا د چلے گا بھارا

(نچلا نامہ)

بادی النظر میں نظیر کے یہاں الفاظ کا وہ ریلا ہے کہ اچھے اچھے نقاد بہ جانتیں بعض معنوی خوبیاں اور باریکیاں بھی ہیں، میں ابھی ان کا ذکر کر دیں گا۔ فی الحال میرا نہیں کو دیکھیے۔ میں مصرع مصرع اٹھاتا ہوں۔

دل سوز، شعلہ خور، شررا انداز، جاں گداز

سب الفاظ عمومی طور پر ایک طرح کے ہیں۔ نظیر کے یہاں بھی یہی کیفیت (بڑی حد تک) موجود ہے۔ لیکن الفاظ کا آپسی ربط اور ان میں تدریجی زور اور اس کے ساتھ ساتھ شروع اور آخر کا توازن ان کی حد تک پہنچا ہوا ہے۔ پہلا فقرہ دل سوز اور آخری فقرہ جاں گداز (دل جہاں سوزا، گداز) بیچ کے دونوں ٹکڑے (شعلہ خور، شررا انداز) شعلہ، شرر، خور، انداز) مناسب کا حسن اور پھر معنی میں ایک جہت کی طرف اشارہ؛ کہ ایک میں سوز ہے تو دوسرے میں گداز۔ شررا انداز کے معنی شرار برسانے والی بھی ہیں اور شرر کا انداز یعنی خور کھنے والی بھی۔ پورا مصرع اس طرح ماقبل اور مابعد کے الفاظ میں پیوست ہے کہ فرست سازی کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ صفات برائے صفات، اندر و کزات کا اظہار اور ایک حرکتی عمل بن جاتی ہیں۔

لشکر کش و شکست رسان و ظفر نواز

لشکر کشی یعنی کاف پڑیے تو معنی ہوئے؛ لشکر کو مار ڈالنے والی؛ بفتح کاف پڑیے تو معنی ہوئے؛ لشکر کشی کرنے والی؛ یعنی تلوار خود لشکر کے برابر ہے یا لشکر کی سربراہی کر رہی ہے۔ ایک ہی لفظ دشمن اور دوست دونوں کا کام دے رہا ہے۔ لشکر کشی ہو یا لشکر کو مار ڈالنے کا عمل ہو، دونوں کا نتیجہ جگہ گدازی ہے، دشمن کا جگہ خور سے پانی ہو جاتا ہے اس طرح دیکھتے مصرع سے ربط قائم ہو گیا۔ کشیدن، کشینا، رسانیدن، پہنچانا، کھینچنا اور پہنچانا، یعنی کش اور رسان کا ربط ظاہر ہے۔ لیکن کھینچ کر پہنچانے کے بعد ایک عمل اور بھی ہے۔ تلوار دشمن کو کھینچ کر شکست تک پہنچاتی ہے یا لشکر کو کھینچ کر ساتھ لے جاتی ہے اور دشمن کو زک پہنچاتی ہے۔ جب منزل آگئی تو ظفر سے ہم کناری ہوتی ہے اور چول کہ تلوار خود چل کر، یعنی لشکر کو کھینچتی ہوئی ظفر تک پہنچی ہے تو گویا وہ ظفر کو نواز رہی ہے، اس پر کرم کر رہی ہے کہ وہ اس تک پہنچی۔

کلاہ گوشہ و ہتھال بہ آفتاب رسید

کے برعکس منظر پیدا ہو گیا۔ شعلہ خور کی اور دل سوزی کے باوجود وہ ظفر کو نوازتی ہے، یعنی اس

میں ادا سے معشوقانہ بھی ہے۔ پھر دیکھیے :

خون خوار و کج ادا و دل آزار و سرفراز

جب اس میں ادا سے معشوقانہ ہے تو پھر وہ خون خوار اور بناوٹ میں بڑھی ہونے کی وجہ سے کج ادا، کیونکہ جس کی کاٹ سیدھی نہیں پڑتی وہ دل کو آزار پہنچاتی ہے؛ ان لوگوں کے بھی دلوں کو جو اس کی ادا کے کشتہ نہ ہوتے۔ وہ سرفراز ہے کہوں کہ کئے ہوئے سران کی نوک پر بند ہوتے ہیں وہ سرفرازیوں بھی ہے کہ معشوق کی طرح مغرور ہے، کسی کے سامنے جھکتی نہیں۔ معشوق کا استعارہ قائم ہوتے ہی میرانیس کا تلامذہ خیال ایک اور گنج اختیار کرتا ہے :

حاضر جواب، تیز طبیعت، زبان وراز

یہ سب صفات معشوق کی ہیں لیکن تلوار کی بھی صفات یہی ہیں۔ جب غنیم کا حملہ ہوتا ہے تو وہ جواب دینے میں چست اور حاضر ہے، طبیعت کی تیز ہے (دل آزار پہلے ہی کہ چکے ہیں) اور تلوار چونکہ زبان کی طرح لمبی نوکری ہوتی ہے اس لیے زبان وراز بھی ہے۔ چار مصرعے پورے ہوتے ہوتے تلوار کا تلوار پن اور معشوق کی خون خواری ہم آہنگ اور یک جہت ہو جاتے ہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میرانیس کے لیے تلوار کی جھلک اور تیزی میں کہیں کوئی خفیف سا سنجی لطف بھی موجود ہے۔ یہ بات اگلے مصرعے میں اور مکمل جاتی ہے۔

سج اس کی ہے پسند جہاں، گو سنجی نہ ہو

فارسی الفاظ استعمال کرتے کرتے آج کل تضاد پیدا ہوتا ہے اور سج کا لفظ (بمعنی

سجاد اور بمعنی وضع قطع) استعمال کر کے سنجی کے ساتھ ایہام تناسب کی صنعت درآتی ہے معشوق کی کجی، تلوار کا ٹیڑھا پن، اس کی کج ادا یعنی خون ریزی اور ظلم کا شوق، سب بے پردہ ہو جاتے ہیں؛ جب بند ختم ہوتا ہے :

معشوق پھر نہیں ہے جو اتنی کجی نہ ہو

معشوق اور کجی میں پھر ایہام تناسب ہے۔ ملحوظ رہے کہ ایہام تناسب کی صنعت مجر و ایہام سے بدیع تر اور بدیع تر ہوتی ہے، کیونکہ اس میں ان لفظوں کے درمیان ایک ربط بھی ہوتا ہے جن پر ایہام بڑا جاتے۔ صاحب حدائق السلاخہ شمس الدین فقیر نے سورۃ الرحمن کی ایک آیت میں ایہام تناسب کا دودھ دکھایا ہے اور لکھا ہے کہ ایہام تناسب میں دو لفظوں کی ضرورت

ہوتی ہے: " دو معنی رابہ دو لفظ ذکر نمایند و یکے انہاں دو لفظ دو معنی دامتہ باشد و معنی دوش را کہ غیر مقصود بود، با معنی لفظ اول تناسب یافتہ شود " یعنی اسہام تناسب محض اسہام کے مقابلے میں شکل تر اور لطیف تر ہوتا ہے۔ میر انیس نے تلوار یعنی معشوق کی کچی اور سچ دھج کا ذکر کر کے گریاس کی ذات کے اسیل (تلوار کے لوسے کے لیے بمعنی اسیل کا لفظ بولتے ہیں) ہونے کا سامان کروایا ہے۔ چنانچہ اٹکا بند جو بہ ظاہر کسی اور طرح کی فہرست پر مشتمل ہے، دراصل تلوار یعنی معشوق کی ذات یعنی نسل کی اصالت کا ذکر کرتا ہے، لہذا وہ پچھلے بند سے پوری طرح مربوط ہے:

پشتہ وہ اس کا اور وہ باریکی خمیر

پشتہ یعنی تلوار کا پچھلا حصہ؛ لیکن پشت بمعنی صلب یعنی لفظ اور ذات کا اشارہ موجود ہے جو لفظ خمیر سے متعلق ہوتا ہے۔ تلوار کے فولاد کو جتنی بار گرم کر کے ٹھنڈا کرتے ہیں وہ اتنی ہی پکڑاؤ اور مضبوط ہوتی ہے۔ اسے خمیر کی باریکی کہتے ہیں۔ خود لفظ خمیر میں نامیاتی نمونہ کا شائبہ ہے۔ اس طرح تلوار کی ملک گیری اور اس کی معشوقی کا استعارہ آگے بڑھتا ہے:

کس بل میں بے شمل، اصالت میں بے نظیر

کس بل بھی جسمانی استعارہ ہے اور اصالت تلوار اور معشوق دونوں کے لیے مناسب ہے۔ اب تلامذہ کا رخ پھر تلوار کی خوں خوار اور جنگ جو باز صفت کی طرف ہونے والا ہے اس لیے اصالت کا لفظ استعمال ہوا ہے جو اعلا خاندان والوں یعنی جری لوگوں کی صفت ہے۔ اصالت کے معنی ہیں اسیل ہونا، اور یہ بات مشہور ہے کہ اسیل لوگ جری اور بے خوف ہوتے ہیں۔ دوسری طرف یہ بھی ہے کہ معشوق کے اسیل ہونے کا مفہوم یہ ہے کہ وہ اصلی معشوق ہے، یعنی ہر طرح معشوق ہے:

جنگ آزا، خراج ستاندر، ملک گیر

جنگ آزا یعنی جنگ میں حصہ لینے والا، یا جنگ کو آزمانے والا یعنی لشکر کشی اور لشکر کش۔ چونکہ وہ شکست پہنچانے والی (شکست دہاں) ہے اس لیے اس کا تضاد یہ ہے کہ وہ خراج لاتی ہے، شکست لے جاتا اور خراج لے آتا، ایک ہی نسل کے دو پہلو ہیں، معشوق بھی اپنے حسن کی بنا پر خراج عقیدت اور خراج وفا وصول کرتا ہے۔ وصول کرنا اسی وقت ممکن ہے جب ملک فتح ہو جائے اس لیے خراج ستاندر کے بعد ملک گیر کہا:

گیتی نورد، بادیر سپیا، فلک میر
 فلک گیر یعنی ملکوں کو فتح کرنے والی۔ ظاہر ہے جب وہ ملکوں کو فتح کرتی ہے تو رو سے زمین پر بہر
 بھی کرتی ہوگی۔ اس طرح ملک گیر کے بعد گیتی نورد، پھر زمین سے بادیر یعنی میدان اور پھر میدان
 سے فلک کی طرف فطری گزراں ہے۔ فلک میر یعنی فلک کی میر کرنے والی، کیونکہ ملک گیری کی
 صفت کی انتہا یہ ہے کہ برج فلک کو بھی فتح کر لیا جائے۔ تلواری فلک میری میں، نظر میر،
 قرآن میں رسول اللہ کے سجزہ سراج کی یاد دلاتا ہے، جہاں مذکور ہے کہ تَجَفَّانَ اللّٰہِیَّ اَسْمٰوِیَّ
 بَعْبُکَ (پاک ہے وہ ذات جس نے اپنے بندے کو چلوا یا) سبز، میر، سار، سیارہ، سب ایک
 قبیل کے لفظ ہیں:

اس کا جلال، خلق میں، کس پر چلی نہیں

جلال اور چلی میں پھر ایہ باہم تناسب؛ اور لفظ جلیل بھی سجزہ سراج کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ چلی کے
 معنی: واضح، کھلا ہوا۔ اس کا شعنا و غنی ہے، جس کے معنی ہیں پوشیدہ و نکوار کا جلال، اسی طرح
 چلی ہے جس طرح فلک میر ستارے کا ہوتا ہے،

کوچہ وہ کون سا ہے، جہاں وہ چلی نہیں

چلی میں ایہام ہے، کیوں کہ چلنا بمعنی سیر کرنا اور چلی نہیں بمعنی تو لوانے اپنا کام نہیں کیا۔ (تلوار چلی
 گئی، کوچہ اور خلق میں مناسبت ظاہر ہے، چلی اور چلی میں ایہام صوت ہے۔

یہ ہیں وہ باریکیاں اور لطیف رابطہ جو میرا نہیں نے ان دو بندوں میں پیدا کیے ہیں۔ ایسا
 نہیں ہے کہ یہ بند میں نے تلاش کے بعد برآمد کیے ہوں۔ یہ انیس کا عام انداز ہے۔ وہ لفظ کے
 ہر ممکن امکان کو گرفت میں لانے ہیں۔ بند کے تمام معنیوں میں داخلی ربط کا پورا اہتمام اور ان
 کے معانی میں ارتداد کا پورا خیال رکھتے ہیں۔ مناسبت لفظی و معنوی میں غالب اور اپنے بہترین
 لہجوں میں، انقبال کے علاوہ ان کا کوئی کم سر نہیں۔ وہ محض فہرست کی خاطر الفاظ نہیں جیں کریتے
 بلکہ یہ دیکھتے ہیں کہ اس فہرست سے جو مکمل تصویر بنتی ہے اس میں پیچیدگی اور یکسانیت کتنی ہے
 ایک طرح کے الفاظ یا ایک جنس کے نام جمع کر دینا خود ایک صنعت ہے جسے تخیلی الصفات
 کہتے ہیں۔ لیکن تخیلی الصفات جب تک معنی کی کثرت نہ پیدا کرے محض جوش یا نظیر کی شاعری
 ہے، انیس اور غالب کی شاعری نہیں۔

اب نظیر کو دیکھیے: بہ ظاہر ان کے یہاں الفاظ کا ذخیرہ وسیع ہے۔ دوسری الفاظ کے استعمال

نے نظم میں ایک زمینی اور گھر ملے زور پیدا کر دیا ہے، محسوس ہوتا ہے کہ شاعر جن لوگوں سے گفتگو کر رہا ہے ان کی زبان اور فہم کی سطح سے واقف ہے اور پھر بھی اس محدود دائرے میں وہ غیر معمولی میل پیدا کر سکتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ معنی کے ارتقا کا دور درونک پتا نہیں۔ بھاریا نامہ کے دو بند کہیں سے پڑھ لیجئے، آپ نے گویا پوری نظم پڑھ ڈالی۔ الفاظ کی فہرست معنی کی فہرست نہیں بن پاتی۔

کیوں ہی پر بوجھ اٹھاتا ہے، ان کو نون بھاری بھاری کے جب موت کا قوریا آن پڑا، پھر رونے ہیں، یو پارے کے دوسرا مصرع محض شعر کو مکمل کرنے کے لیے ہے۔ ورنہ یہ خیال مصرع تزییع (سب ٹھاٹھ پڑا) وہ جاتے تھے، جب لاو چلے گا بھاریا، میں موجود ہی ہے۔ تیسرے مصرع میں کیا ساز جزاؤ، زیور، کیا گوٹے تھان کناری کے زیوروں اور کپڑوں کے نام لگنا کہ صرف عمومی صفت بیان کی ہے۔ پہلے مصرع سے ربط قائم ہے۔ لیکن بیچ کا مصرع توجہ کو غیر ضروری طرف لے جاتا ہے۔

کیا گھوڑے زمین سنہری کے، کیا ہاتھی لال عمار کے گھوڑے ہاتھی، سنہری زمین اور لال عمار میں ربط ہے اور ان کا ربط پچھلے مصرع سے بھی ہے لیکن خفیف ہے کیونکہ پورے بند میں کوئی ایک واضح تاثر یا تصویر نہیں بنتی بلکہ مختلف چیزوں کے ذریعے مرقع الحال لوگوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ اگلا بند پچھلے بند سے مربوط طریقے پر شروع ہوتا ہے، کیونکہ گھوڑے اور ہاتھی کا تعلق جنگ سے ہے۔

مغرور بنے ہو تو کاروں پر مت پھول پھولے ڈھالوں کے پھول اور ڈھالوں میں ضلع کا تعلق ہے (ڈھال پر پھول بنے جوتے ہیں)، لیکن ڈھالوں کے بھر دے پر پھولنا اور تو کاروں پر مغرور ہونا عام بیانات ہیں۔ ان میں استعاراتی یا پیکری ربط نہیں ہے۔

ظہر سب پتیا توڑ کے بھاگیں گے مٹنہ دیکھ اہل کے بھالوں کے سوا اس کے کہ ”بھالوں“ کا ذکر ہے، جس کا تعلق تو کاروں اور ڈھالوں سے ہے۔ یہ مصرع ان چاروں مصرعوں میں بالکل انخل بے جوڑ ہے۔ اہل کے بھالوں کا مٹنہ دیکھ کر پتیا توڑ کر بھاگنے والے کویشی بھی نہیں ہو سکتے۔ کیوں کہ بھالے سے ذبح کرنا (جس کو ”مٹنہ“ کہتے ہیں) ہندوستان

میں رائج نہیں۔ لہذا یہ بھی فرض نہیں کیا جاسکتا کہ سپاہیوں کو چٹا بندھے ہوئے موٹیوں سے استعمار کیا گیا ہے۔

کیا رقبے موتی ہیروں کے کیا ڈھیر خزانے مالوں کے ظاہر ہے کہ مصرع کا ایک حصہ نگر اور ہے۔ علاوہ بریں، دولت کا ذکر کھلے بند میں آچکا ہے، پھر جنگ کے ساز و سامان کا تذکرہ ہے لیکن دولت اور جنگ میں کوئی رشتہ نہیں قائم کیا گیا۔ خزانے مالوں کے ڈھیر، نگر اور ہونے کے علاوہ مہمل بھی ہے، کیوں کہ مال بمعنی دولت تو ہے لیکن مالوں کا ڈھیر کوئی زبان نہیں۔

کیا بچے تاش مشجر کے، کیا تھنے شال دوشالوں کے بچے اور تھنے میں ربط ہے۔ تاش اور مشجر پٹروں کے نام ہیں، شال دوشالے لباس ہیں، اس طرح ربط قائم رکھا گیا ہے۔ لیکن کپڑے اور لباس کو یک جا کرنے کے بجائے صرف لباس یا صرف کپڑے ہوتے تو ربط اور ارتقا میں زیادہ قطع پیدا ہو جاتا، جیسا کہ میراجیس کا مصرع ہے:

گیتے نورد، باد سیہ میا، فلک میر

یہاں الفاظ مربوط بھی ہیں، اور ان میں ارتقا بھی ہے۔ نظیر کے یہاں ارتقا کا رنگ نہیں۔

کیا سخت مکاں ہوتا ہے، کھم تیرے تن کا لولا

لا جواب مصرع ہے، کیونکہ مناسبت فعلی اور مناسبت معنوی ساتھ ساتھ چل رہے ہیں۔ سخت مکاں، بدن کا کھمبا (کھم)، جو کہ لولا ہے؛ لیکن دوسرے مصرع میں محض قبر کے گڑھے کے لالچ نے تکاؤ مزمل دیا۔

تو اونچے کوٹ اٹھاتا ہے، واں گور گڑھے نے سُنہ کھولا

کوٹ بمعنی قلعہ، قلعہ اونچا ہوتا ہی ہے، اونچا کوٹ کہنا فضول ہے۔ پھر مکاں کے ساتھ تو کھجے کی مناسبت ہے لیکن قلعے کے ساتھ مناسبت نہیں کیوں کہ قلعہ اونچی اور موٹی دیواروں پر، نہ کہ کھمبوں پر قائم ہوتا ہے۔ گور گڑھے کی ترکیب جرأت انگیز اور نظیر ہی جیسے غیر رسمی شاعر کا جتنہ ہے۔ اس ترکیب کے لالچ میں پورا مصرع کہنا اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس ترکیب نے مصرع کو زندہ کر دیا ہے۔ حالانکہ گور گڑھے کا سُنہ کھولنا ختام سے مستعار یا متاثر معلوم ہوتا ہے لیکن پسیر اس قدر زبردست ہے اور قبر کے اڑدے پن کو جس شدت سے بیان کرتا ہے وہ ختم کی دست رس سے باہر ہے۔ رباعی یوں ہے :

آں قصر کہ بہرام درو جام گرفت آہو بچہ کر درو بہ آرام گرفت
 بہرام کہ گوری گرفتی ہمسہ عمر دیدی کہ چگونہ گور بہرام گرفت
 قبر کا بہرام کو بھیج لینا اور گور گڑھے کا مٹنہ کھولنا، ایک ہی خاندان کے بچے ہیں؛ حالاں کہ آپر
 بچہ کر درو بہ آرام گرفت کی سرود، غیر جذبہ باقی اور دردناک لیکن سپاٹ پیکریت کی مثال، نظیر
 اکسہ آبادی کیا، اچھے اچھوں کے یہاں نہیں مل سکتی۔

کیا ریخی خندق رند بڑے کیا برج کنگورا انولا

بحیثیت مجموعی یہ مصرع بہت خوب ہے، کیوں کہ تمام الفاظ قلعے کے تناسب سے ہیں۔ ریخی
 (چھوٹی دیوار) کے مقابلے میں خندق اور بڑے رند (اونچی دیوار) کے مقابلے میں برج اور
 کنگورے بہت بر محل ہیں۔ لیکن محض قافیے کی خاطر انولا کھد دیا ہے جس کا درو درنگ محل
 نہیں:

گولہ کوٹ اور ہکا، توپ، قلعہ، کیا شیشہ، اردو، اور گولہ

اس مصرع میں بھی زیادہ تر الفاظ ایک جنس کے ہیں اس لیے مصرع کامیاب ہے۔ لیکن قلعے کے
 بارے میں نظیر پہلے ہی کہ چکے ہیں، لہذا مصرع کی افادیت (شعری اعتبار سے) مشکوک ہے۔
 پھر الفاظ کے استعمال کا شوق انھیں (بارود یا گولی کا تختہ) جیسا عمدہ لفظ تو سمجھا دیتا
 ہے لیکن اردو کے خیال سے وہ شیشہ بھی لاتے ہیں جس کا کوئی خاص معنی نہیں، سوائے
 اس کے کہ شیشہ کو آئیے کے معنی میں لیا جائے اور آئینہ چونکہ لوہے کے معنی میں بھی استعمال
 ہوتا ہے اس لیے اسے لوہا فرض کر لیا جائے۔ یہ تو سبہ کم زور ہے لیکن جو کچھ ہے کچھ ہی ہے۔

جناب ابو محمد سحر کا خیال ہے کہ اصل میں نظیر ”شیشہ“ نہیں بلکہ ”سیسہ“ لکھا ہوگا۔
 اگر ایسا ہے تو درو (بارود) اور سیسہ (توپ کا گولہ) کی مناسبت قائم ہو جاتی ہے اور مصرع
 کی خوبی ہے۔ لیکن ”سیسہ“ بمعنی ”توپ کا گولہ“ دیکھنے میں نہیں آیا۔ ”درو سیسہ“ ضرور بولتے
 ہیں۔ بہر حال ”سیسہ“ کی قرأت ”شیشہ“ سے یقیناً بہتر ہے۔

مندرجہ بالا تقابلی مطالعے سے یہ بات صاف ہو گئی ہوگی کہ نظیر کے یہاں الفاظ کا تنوع
 اور کثرت محض میٹنی ہے۔ اس میں تخلیقی تنوع اور رنگارنگی بہت کم ہے۔ کثرت الفاظ کے باوجود
 انھیں میر نسیس وغیرہ کے مقابلے میں نہیں رکھا جاسکتا اور نہ ان کی طرح کا شاعر کہا جاسکتا
 ہے۔ ممکن ہے موضوعات کی ریل پیل اور عام انسانی تجربات کے مختلف پہلوؤں کی نمائندگی

کی بنا پر نظیر کو پورا آدمی فرض کیا جاسکتا ہو۔ لیکن وہ پورے شاعر تو کیا اچھے شاعر بھی نہیں ہیں کیوں کہ وہ سارے مناظر کو سپاٹ، ایک رنگ اور تجربے کی گہرائی سے معزاد دیکھتے ہیں ویسی الفاظ، الفاظ میں تصرف، نئے فقروں کے گڑھے پر قادر و ماہر ہیں۔ لیکن یہ صفات کم و بیش پرانے قصہ گوؤں کے بھی مل جاتی ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ میں تصرف اور نئے میل پیدا کرنے کی جیت کسی تخلیقی تناؤ کی طرف نہیں بے جاتی۔ تخلیقی تناؤ سے میری مراد یہ نہیں کہ شعر میں بڑی شدت احساس ہو اور اس کو پڑھ کر گھبراہٹ یا خوف یا جوش پیدا ہو جائے تخلیقی تناؤ سے میری مراد صرف یہ ہے کہ شاعر کو الفاظ کی اندرونی کیفیتوں کا علم ہو شعری اظہار کے وقت تین طرح کے امکانات ہوتے ہیں جو مختلف ادوار میں مختلف شعرا کے یہاں نظر آتے ہیں۔ گریہم ہاب Graham Hough نے اس کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

ہم کسی ایک شاعر کے غنائی اظہار کو نہ صرف نفسیاتی روحانی ارتقا کا ریکارڈ فرض کر سکتے ہیں بلکہ اسے وہ واقعی اور حقیقی ذریعہ بھی سمجھ سکتے ہیں جس کے ذریعے وہ غنائی اظہار عمل میں آیا ہے۔ نفسیاتی روحانی ارتقا کے اپنے قوانین ہوتے ہیں اور ان کے بارے میں کوئی عمومی حکم لگانا مشکل ہے... لیکن کسی مخصوص طرز میں قائم رہنے کے نتیجے میں آخر کار ایک کراس پیدا ہوتی ہے... اور اسی نفسیاتی روحانی رکاوٹ کے صرف تین حل ہو سکتے ہیں: انقطاع ذہنی (ذہنی اصطلاح میں) یعنی دماغ کا ماؤنٹ چر جانا اور جھٹلنا یا بصیرت اور تجربے کی نسبتاً پختگی سطح پر دوبارہ خود کو مجتمع اور متحد کرنا یا مختلف اور متضاد عناصر کو کامیابی کے ساتھ انفرادیت بخشنا، جس کے ذریعے ایک نیا وہ ہمہ گیر تجربہ یا بصیرت کی بلند سطح حاصل ہو۔

ظاہر ہے کہ غالب اور سیدال جیسے شعرا تیسری صف میں آتے ہیں اور نظیر کے یہاں پہلی منزل بھی نہیں آتی۔ وہ صرف دیکھ کر خوش ہو لیتے ہیں۔ جلد کو کھرچ کر گوشت کا رنگ چمکنا ان کے لبس کے باہر ہے۔ ان کی جنسی شاعری بھی محض ہستائوں، رازوں، جو ماہی والے کلمے سے لگائے اور خوش ہلیاں کرنے سے لگے گزرتی جاتی:

چمن سا کھل گیا یارو، مرے کوٹھے کے نیچے پر
 ہوئی پنکھوں کی مارا مار، گرمی کے پسینے پر
 لگے پھر عیش و عشرت جب تو چھنے اس قریب
 کبھی بوسہ کبھی انگلیا پہ ہاتھ اور گاہ سینے پر
 لگے لئے مزے کے سنگترے اور ہیرا مندی میں
 (آمدنی)

گر تم برا نہ مانو، تو ایک بات میں کہوں
 یہ تو کسی کا تم نے چسرایا ہے سنگترا
 تم توڑتی تھیں، آن پڑا اس میں باغباں
 انگلیا میں اس کے ڈرے، چھپایا ہے سنگترا
 (سنگترا)

کیا دل کو ابھی لگتی ہیں، ان خوش قدوں کی، آہ
 یہ پیاری پیاری بولیاں، یہ گاتیں ٹھیک ٹھیک
 منہ میں طمانچے چھاتی ہیں گھونسا، مکر میں لات
 کیا کیا ہوئی ہیں یہ مجھ پہ عنایتیں ٹھیک ٹھیک
 (غزل)

ہل کیوں نہ بڑوں کی ہم کو دل سے چاہیں
 ہیں ناز و احاطہ میں ان کی، کیا کیا راہیں
 دل لینے کو، سینے سے لپٹ کر، کیا کیا
 ڈالے ہیں گلے میں، پستی پستی باہیں
 (درباعی)

براج کوکل نے شاد عارفی کے بارے میں اچھی بات کہی ہے کہ ان کے یہاں جنس کے بیان میں
 چھٹارے کی سہی کیفیت زیادہ ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ شاد عارفی اصلاً جنسی طور پر ایک
 ناآسودہ شخص تھے۔ نظیر اکبر آبادی نے جنسی لذتوں کے تمام پہلوؤں کو برتا ہے لیکن ان کے
 یہاں فوجی لڑکوں کا ذکر زیادہ ہے اور ان سے جھپٹ جھاڑا لیا تو وہ غلا لے لیا کو پھسلا کر راہ
 ہر لالے کی باتوں کی سکر لڑ جس سے مجھے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نفسیاتی طور پر نامرد تھے اور بالغ

تجربہ کار یا well adjusted لوگوں کی طرح (مثلاً تیر کی طرح) جنس کا قصور نہیں کر سکتے تھے عورت کا ذکر کرتے ہی یا نام سنتے ہی ان کے ہنر میں پانی آ جاتا ہے اور وہ فوراً معاف تھے، بوسے وغیرہ کا ذکر کرنے لگتے ہیں اور بے چین ہواٹھتے ہیں۔

نازیبا، انداز نرالا، چتون آفت، چال غضب

سید بھرا صاف ستم، اور محجب کا قہر یگانہ ہے
ایسے کم نخت ہوئے ہاتھ ہمارے یہاں
ایک دن اس کی لکڑی کے نہ کر بند ہوئے
نہ بولا نہ ہے ہرگز، دیکھ کر وہ خوش ملی میری
مگر کچھ کچھ غبست کی شکر لب سے نکالنے
وہ پہنا کرتی تھی انگلیاں جو سرخ لابی کی
لیٹ کے تن سے وہ تر ہو گئی پسینے میں
سراپا موتیوں کا، پھر تو اک گچھا وہ ہوتی ہے

کچھ وہ خشک موتی، کچھ پسینے کے وہ ترموتی
ہمارے پاس وہ آیا تو کھل کر آغوش
یہ چاہا، جاویں ہم اس سے یا انکسار لیٹ
دیجیں وہ دودھ کر، غلاب سے بولا
ہمارے ساتھ، نہ ہو کر تو بے قرار، لیٹ
ہیں جو چاہیں تو، لپٹیں نظیر اب ورنہ
تو چاہے لپٹے سو ممکن نہیں ہزار لیٹ
کلائی ہم نے جو پکڑی پچک گیا ہم دم

وہ اس کے دست نراکت نشان کا تمبویذ

وہ کہتے پا، ہم نے سہلائی ہے، ہے نازک نرم نرم
کیا جاتی ہے تو اپنی نرمی، اے غم گل ہیں

یہ اشار غزلوں کے ہیں، نظموں میں بات اور بھی واضح ہے۔

یکایک دیکھ کر مجھ کو، وہ چھٹی نازیں بھری

ادھر میں نے بھی دیکھا خوب اس کو کر کے بے شرمی

کہوں کیا کیا، میں اس کی اب نراکت، واہ ورنہ

ہوئی یاں تک اسے میری نگاہ گرم کی گرمی

کہ دست دیا میں اس کے دیر تک ملی گئی ہندی

(خمسہ دیگر، کلیات صفحہ ۴۱۵)

اٹھیا کے حسن کی، جو نظر آگئی بھڑک
اک آگ، دل کے بیچ گئی، اس گھڑی بھڑک
سورج کی اب جھمک کہوں، بجلی کی یا چمک
آنکھوں میں میری، صبح قیامت گئی بھمک

سیٹے سے اس پری کے، جو پردہ الٹ گیا
(مختصر و بکرا، کلیات صفحہ ۲۲۵)

اس نے بھی میری جند سے گر بہاں لیا تھا پیر
میں نے بھی اس کی کرتی کی پھاڑی کٹی و مجیر
پھر تو وہ جنس کے میرے گلے لگ گئی شریر
آخر اسی بہانے مسلا یا ر سے نظیر
کہڑے بلا سے بھٹ گئے سودا توڑ گیا
(مختصر و بکرا، کلیات صفحہ ۱۲۶)

اس سیٹے کا وہ چاک مٹم، اس کرتی کا تریب غضب
اس تقدیر زینت تھیر بلا، اس کا فریب کا تریب غضب
ان ٹوٹیوں کا انکار برا، ان گیندوں کا آسیب غضب
وہ چھوٹی چھوٹی سنت کہیں وہ کچے کچے سبب غضب

اٹھیا کی بھڑک، گونٹوں کی جھمک، ہندوں کی کساوٹ کی بھڑک

(پہری کا سراپا)

بار بار ایک ہی طرح کا بیان تقریباً ایک ہی طرح کی زبان میں سننے سننے آتا ہٹ بلکہ
گھبراہٹ پیدا ہونے لگتی ہے۔ ”پہری کا سراپا“ یہ ایک نظم سب باتیں کر دینے کے لیے کافی تھی
اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ اپنی طرح کی اردو میں بے نظیر نظم ہے۔ لیکن مجموعی رویہ
قبل از بلوغ کی چھپیدہ، داخل بینی اور مذہبی گہرائی یا شدت سے عاری ہونے کی وجہ سے
غیر شاعرانہ اور دامستانی ہے۔ میرا خیال ہے کہ نظیر دامستان گویا قصہ گو اچھے بن سکتے تھے۔
شاعری ان کے لیے محض تفریح تھی، وہ اس کی بلندیوں اور پچیدگیوں دونوں سے اکثر بے گانہ ہے۔
نظیر نے بہت سی نئی باتیں ضرور شروع کیں، مستحق کو بے شکست عورت کی طرح بیان کرنا،

ضامراً اور افعال میں مونث استعمال کرنا، زندگی کے روزمرہ مظاہر سے بے محابا غماز رکھنا، انسانی غزل اور غنچہ کی انداز اختیار کرنا؛ یہ سب ان کے قابل ذکر کارنامے ہیں۔ مشاہدے اور تجربے میں مذہب، ملت، قوم، عقیدے کی قید نہ رکھنا؛ سبازوں سے دل چسپی؛ یہ چیزیں ایسی ہیں جن کی بنا پر ان کو بھولنا مشکل ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ کبھی کبھی وہ قبل از بلوغ کا جامہ اتار، یارسی فارسیت کو ترک کر کے، زندگی اور ذات کے مابعد الطبیعیاتی مظاہر کی طرف مائل ہو جاتے تھے۔ مثلاً یہ شعر بھی نظیر کے ہی ہیں:

یوں تو ہم کچھ نہ تھے پر غزل نادر و متناہب جب ہمیں آگ لگائی تو متناہب نکلا
اک دم کی زندگی کے لیے متناہب تھے اے بے خبر میں نقش زمیں کی نشت ہوں
گوجشم اشعار رخ پر مرآت لعتا ہونا کہ سر بہ گرمیاں ہو ہم چشم حیا ہونا
گرم یاں یوں تو بڑا حسن کا بازار لڑا میں فقط ایک دکان ہی کا خریدار رہا
کو چے میں اس کے اکثر کہتے ہیں یاں سے اٹھیے

پر ہم سے دل ہے کہنا، مت غرت جاں سے اٹھیے
جو سے خانے میں جا کر، ایک جام سے پیام ہم نے
تو جس جا شمت پائے خم تھی، واں سر رکھ دیا ہم نے
اگر انکار کی لذت کو ہم سمجھیں تو پھر یارو

اسی انکار کے پرشے میں پھر اقرار ہو پیدا
اس طرح کے اشعار بہت نہیں، لیکن اتنے کم بھی نہیں ہیں کہ ان کو نظر انداز کیا جاسکے۔
استعارہ اور پیکر سے عموماً بے بہرہ ہونے کی وجہ سے نظیر کے مابعد الطبیعیاتی الہاد پوری طرح نمایاں نہیں ہوتے۔ لیکن موجود ضرور ہیں۔ اسی طرح ان کی فارسیت اگرچہ بہت وسیع اور شعر کے جوہر میں پیوست نہیں ہے (جس طرح سودا، درو، تیر، غالب، انیس اور اقبال کے یہاں) لیکن اتنی سرسری بھی نہیں ہے کہ اس کو نظر انداز کیا جاسکے۔ عام طور پر ہمارے نقادوں نے انہیں روزمرہ کی بولی کا شاعر کہا ہے، یہ درست نہیں۔ نظیر جب چاہتے تھے فارسیت کا عمل دخل بھی قبول کر لیتے تھے۔ مثال کے طور پر:

اے بے خبر میں نقش زمیں کی نشت ہوں

ایسا مصرع نہیں ہے جو ہما شاکر سکیں۔ نقش کے ایک معنی "طاقت" کے بھی ہیں اور صاحب

”بہارِ خم“ کے مطابق ”تختِ شستن“ کے معنی ہیں: ”ملک میں نظم و ضبط پیدا کرنا۔“ اب شعری معنویت کہیں سے کہیں پہنچ گئی۔ ہمارے سہل انگارے دوں نے نظیر کی اس صفت کو نظر انداز کر دیا، لیکن ان کو بڑا شاعر کہنے کی دھن میں کثیر الاشعار اور معیاری شاعری کا فرق بھی نظر انداز کر دیا۔ خشت پا سے خم پر سر رکھ دینا جو مندرجہ ذیل مصرع میں ہے:

تو جس جا خشت پا سے خم تھی وہاں سر رکھ دیا ہم نے

نظیر کے یہاں محض پردگی اور سے نوشی سے شغف اور صوفیانہ اصطلاح کی سے نوشی کی حکمت کا اعتراف ہے۔ یہ ضرور ہے کہ خشت خم کی ترکیب بھی ہما شتما کے بس کی نہیں، لیکن اسی کو تیسرے یہاں دیکھیے:

جھوٹے ہے بید جائے جوانانِ سے گدا بالائے خم ہے خشت سر پر سے فروش

سے فروش کے سر سے خشت خم کا کام لینا، ایسا بھیانک پیکر ہے کہ گاٹ فریڈریش Gottfried

جیسے شاعر کے یہاں بھی نہ ملے گا۔ نظیر کی کیا حقیقت ہے۔ پھر بھی نظیر ہماری ادبی

تاریخ کا ایک اہم حصہ ہیں۔ اس میں کوئی کلام نہیں۔

اُردو شاعری پر نہیں کا اثر

کسی شاعر سے متاثر ہونا ایک پیچیدہ اور بڑی حد تک پراسرار عمل ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ متاثر قبول کرنے والا شاعر خود اس بات سے بے خبر ہو کہ اس کے کسی شاعر کا اثر حاصل کیا ہے۔ لیکن تقلید ایک نسبتاً کم پیچیدہ کارگزار دی ہے۔ مقلد کو اگر ہمیشہ نہیں تو اکثر اس بات کا احساس رہتا ہے کہ وہ کسی شاعر کی تقلید کر رہا ہے۔ نقالی ان دونوں کے مقابلے میں بہت تر اور بڑی حد تک بے روح عمل ہے۔ نقالی کو اچھائی برائی کا شعور نہیں ہوتا۔ وہ اپنے ماڈل شاعر کے رنگ کو بوری طرح اپنانے کی دُھن میں تنقیدی انتخاب اور ذاتی سوچ و بوجھ سے دست بردار ہو جاتا ہے۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ کسی شاعر سے متاثر ہونا بڑی حد تک تخلیقی اور ایک محدود حد تک تنقیدی عمل ہے۔ تقلید بڑی حد تک تنقیدی اور ایک کم تر اعتبار کا تخلیقی کارنامہ ہے اور نقل میں نہ تخلیقی شعور ہوتا ہے اور نہ تنقیدی۔ تمام دنیا کے ادب میں تقلیدی شاعری کو ایک خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ لیکن شرط ہمیشہ یہی رہی ہے کہ جس شاعر کی تقلید کی جائے اور جو شاعر تقلید کرے دونوں اوسط سے اوپر درجے کے ہوں۔ یہ تقلیدی روایت کی وسعت اور مضبوطی کا ہی نتیجہ ہے کہ اُردو فارسی میں غزلیات، قصائد اور شذوایات کا اتنا بڑا وافر اکٹھا ہوسکا۔ تقلیدی شاعری پر استہزائی نگاہ ڈالنے والے نقاد یہ بھول جاتے ہیں کہ (مثلاً) سہو کے اکشر قصیدے فارسی شعرا کے مشہور قصائد کی تقلید میں ہیں اور میر انیس نے اپنے بزرگ مرثیہ گویوں، علی الخصوص میر خلیق کی تقلید کی تھی۔ خود میر انیس کی بدقسمتی یہ تھی کہ ان کے بعد ان کے نقالی تو لکھنے لیکن مقلد کوئی نہ ہوا۔ ان کے بعد صدیوں کی حیثیت کو بہت جلد زوال آگیا اور مرثیہ گوئی تقریباً ختم ہو گئی۔ یہ بات سب جانتے ہیں۔ لیکن اس کی وجہ کیا ہے اس پر غور نہیں کیا گیا۔ مرثیے اور صدیوں

کے زوال کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ میر انیس کے بہت کم مقلد قابل ذکر شاعر تھے۔ سب تقویٰ یا کاملاً نقال تھے اور نہ خود مستحق کی صفت میں اتنی دلکشی اور مرثیہ کے ساتھ اس کا تعلق اتنا زبردست ہے کہ میر انیس کے بہت بعد بلکہ چار سو عہد تک مرثیہ لکھنے کی تقریباً تمام سنجیدہ کوششیں مستحق سے دامن کش نہ ہو سکیں۔ جوش، سرواد، جعفری اور وحید اختر کی مثالیں سامنے کی ہیں۔ خود جوش یا سرواد یا وحید اختر، اور ان سے بھی بہت زیادہ میر عشق سنجیدہ مرثیہ گوئیوں کی فہرست میں شامل کیے جانے کے قابل ہیں۔ لیکن ان میں سے کسی نے بھی میر انیس کا تخلیقی اتباع نہیں کیا ہے۔ میر عشق نے مرثیہ گوئی کے فن اور اصول کی طرف ہی توجہ کی، لیکن یہ تمام توجہ بند شوق کو سخت تر اور قواعد کو تنگ تر کرنے پر ہی صرف ہوئی۔ مہذب لکھنوی نے میر عشق کے مرثیہ گوئی پر آثار عشق "کے عزان سے مرتب کیے ہیں۔ اس کی جملہ اہل کے دیباچے میں کہا گیا ہے کہ "نظم کی قید وہ قید ہے کہ جس قدر اس کی سختی بڑھتی جاتی ہے اسی قدر اس کی دلکشی میں اضافہ ہوتا جاتا ہے" آگے کہا گیا ہے کہ میر عشق نے "نظم کی عام قیدوں میں مزید اضافہ کیا ہے۔" ان اضافی قیود میں کچھ یہ اصول ہے کہ مستحق کی بہت کو اوپر کے چار مصرعوں کو تالاف رکھا جائے۔ اگر اوپر کے مصرعوں میں "ہم" کی ضمیر آئی ہے تو بہت میں جمع مستلزم کی ہی ضمیر ہونا چاہیے۔ تالیف میں ایسا یعنی کو بھی ایسا جملی کی طرح قبیح قرار دینا اور حروف اصلی کی تخفیف کو جس درجہ ناجائز نہانا کہ دوسری الفاظ میں بھی ان کی تخفیف عیب سمجھی جائے۔ یہ میر عشق کے چند مزید کارنامے ہیں۔ ان کے مہتر کا کہنا ہے کہ اپنے اوپر ان قیود کے عائد کر لینے کے نتیجے میں میر عشق کا کلام بے نطف ہو جاتا تو کچھ عجیب نہ تھا۔ لیکن (بقول مہتر) "باوجود ناقابلِ مداخلت احتیاط کے بھی ان کے کلام میں شگفتگی اور تاثیر کی کمی نہیں پائی جاتی" ظاہر ہے کہ یہ محض خوش عقیدگی ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ اگر میر عشق نے میر انیس کی حقیقی تقلید کی ہوتی تو زبان کے بارے میں ان کا بھی رویہ میر انیس کی طرح تخلیقی رہے نہ تنگ اور نسبتاً بے باک ہوتا۔ نطف یہ ہے کہ میر عشق کا اسکول خود کو میر انیس سے الگ سمجھتا تھا لیکن امتیاز کی بنیاد زیادہ تر اسی بات پر تھی کہ میر عشق نے میر انیس کے مقابلے میں بہت زیادہ قیود و بندہا خراج کیے۔ ان قیود کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ مرثیہ سنجیدہ ہو گیا۔ میر عشق چونکہ اوسط سے اوپر شاعرانہ صلاحیت کے آدمی تھے اس لیے وہ اپنے مضامین کو ایک حد تک سہار گئے۔ لیکن ان کے بعد یہ بھی ممکن ہو سکا۔

ارڈنگ بیٹھ Irving Babbitt نے ایک بڑی گہری بات کہی تھی کہ "یونانی ادب اپنے بہترین لمحات میں ایک طرح کی تخلیقی تقلید ہے۔" ایٹھ جو بیٹھ کا شاگرد تھا اس نے اس کلمے کی روشنی میں اپنا مشہور آفاق نظریہ وضع کیا جو اس کے مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" میں تفصیل سے بیان ہوا ہے۔ وہ کہتا ہے "جب ہم کسی شاعر کے ساتھ غیر جانبدار اور بی معااملہ کریں گے تو اکثر یہ دیکھیں گے کہ اس کے کلام کے ذمہ دار بہترین بلکہ سب سے زیادہ انفرادی آمیز تھے شاید وہی ہوں جن میں شعراے گذشتہ جو اس کے اجداد ہیں، اپنی لانفاہیت کا اظہار سب سے زیادہ جوش اور قوت سے کرتے ہیں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شعراے گذشتہ کا اثر اور ان کی تقلید ایک صحت مند اور ضروری روایت کا حصہ ہیں۔ اسی اعتبار سے ہم عصر شعرا کا بھی ایک دوسرے سے اسی قسم کا معاملہ ممکن ہے۔ گذشتہ اور ہم عصر دونوں طرح کی شاعری کی تقلید کرنے والے یا غیر شعوری طور پر بھی اثر قبول کرنے والے شاعر کے ساتھ کئی طرح کی مشکلیں بھی ہوتی ہیں۔ بعض نفسیاتی نقادوں نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ اثر پذیریری یا تقلید ایک طرح کی نیراسس پیدا کرتی ہے۔ ہیرلڈ بلوم اسی قسم کا ایک نقاد ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعرانہ اثر ہمیشہ سے ایک طرح کی لعنت ہی رہا ہے، یعنی شاعر کے لیے اس نے جتنے مسائل پیدا کیے ہیں ان سے بہت کم حل کیے ہیں۔ بلوم یہاں تک کہہ گیا ہے کہ کسی بھی نظم کا وجود ہی نہیں ہے جب تک کہ اسے شعراے گذشتہ کے اثرات کی روشنی میں نہ دیکھا جائے۔ اس لیے تنقید دراصل ان گم شدہ یا پوشیدہ شاہراہوں کو دریافت کرنے کا عمل ہے جو ایک نظم کو دوسری سے ملاتی ہیں۔ ایک اور جگہ اس نے لکھا ہے کہ شاعرانہ اثر ایک طسح کا Anxiety Principle ہے۔ شاعر اپنے پیش روؤں کے احساس سے بوجھل رہتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ ان کے کارناموں کے تعلق سے اس کا اپنا کارنامہ کیا ہے۔ کیا اس کے لیے نئی بات کہنے کی جگہ نکال رہی ہے کہ نہیں؟ یا محض اس وجہ سے کہ وہ اس کے پہلے ہو گئے ہیں خود اس کے پیچھے صحت کاٹ لوث: اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ میرٹن مرشے "در حال ذکر میرٹن" کہتا ہے "میرٹن" عروج کے سر پروردگار کے جھوکہ "ان کے اصول عدم شخصیت کی نفی کرنا ہے کیونکہ مرشے" کی لیے بھول ب رہی ہے۔ بلاخر میرٹن نے اس کی جگہ ایک سپاس مہرنا اموزہ خالق قبل و نہاد کے جھوکہ "میرٹن کرنا چاہا لیکن کاسیائی نہ ہو سکا۔ یہاں ایک پرانے عرب شاعر کا قول یاد آتا ہے کہ قرآن نے ہمارے لیے میدان ہی کیا چھوڑا ہے، جس میں ہم گناہ گز کریں۔

فن کا سقوط ہو گیا ہے ؟ انھوں نے کہاں کہاں غلطی کی، کہاں کہاں گم راہ ہوئے، کس کس طرف ان کی مساعی مشعل راہ ہیں اور کس کس طرف خطرناک ؟ اس کشاکش اور بے چینی میں اکثر شعرا اپنی اصل صلاحیتوں کا خون بھی کر دیتے ہیں۔ میر عشق کی مثال ایسی ہی ہے۔ اس فکر میں کہ وہ انیتس کے سامنے کس طرح ٹھہر سکیں، انھوں نے شعر پر نئی نئی بندشیں عائد کر دیں۔ متر و کلمات کی فہرست میں اچھا خاصا اضافہ کیا۔ طرح طرح کی خوش رنگ لیکن سخت کتابی قافیے سے محذوش تراکیب (مثلاً پچشم نم، تا پھشتر، بہ آہ و زاری وغیرہ) سے احتراز کیا۔ بیگماتی اور عامیانا الفاظ (مثلاً بھیا، ماں جابا، پھماتی، بے کلی، بہر، ندی وغیرہ) جن سے میر انیس کو عار نہ تھا میر عشق نے اپنے اوپر ناجائز قرار دیے۔ سیر لڈ بلوم کا اصول بے چینی ہر جگہ دوست ہو یا نہ ہو لیکن میر عشق کے اوپر پوری طرح صادق آتا ہے۔ اگر وہ اس کشاکش کے اس درجہ شکار نہ ہوتے تو ممکن تھا کہ میر انیتس کا اثر دیر تک قائم رہتا اور مرثیہ و مستزاد کا چراغ اتنی جلدی نہ جھل مل جاتا۔

میر عشق میں قوتِ اعتبار اور قوتِ تخیل دونوں کی کمی نہ تھی۔ وہ میر انیتس کی طرح استعاراتی اور سیکری ذہن تو نہ رکھتے تھے۔ لیکن جزئی صورتِ حال کا احاطہ و معنی بیانہ کے بل بوتے پر کر لیتے تھے۔ یہ قوت بہت کم لوگوں کو نصیب ہوئی۔ بہر حال اس بات کے باوجود کہ محلی نے میر انیتس کے مرثیوں کو استحسان کی نظر سے دیکھا اور ان کے مطالعے کو سودمند بتایا اور اس بات کے بھی باوصف کہ شبلی کی ”مواذنا نیتس و دتیر“ اردو کی مشہور ترین تنقیدی کتابوں میں سے ایک ہے اور اس میں پندرہ انیتس کی طرف یقیناً جھکا ہوا ہے، میر انیتس کا اثر ہماری شاعری میں خال خال جگہ نظر آتا ہے اور سنانے کے بعد جسے گھسے ہوئے آج کوئی ستر برس ہو رہے ہیں، میر انیتس پر ایک بھی قابل ذکر کتاب نہ لکھی گئی۔

میر انیتس کے کلام کی تسکید کم ہونے کی وجہ سے (یا اس کے باوجود) کم تر درجے کے شعرا ان کی نقل کرتے رہے۔ لیکن اس سلسلے میں قابل غور بات یہ ہے کہ اقبال، جو جس یا ترقی پسند شعرا کے کلام میں زورِ برسان، بلند ہی آہنگ، زور شور کی مثالوں کے ذریعے یہ ثابت کرنے کی کوشش کر رہے ہیں انیتس کے اثر کی دلیل ہیں، دونوں کے ساتھ زیادتی ہے۔ اقبال کی بلند آہنگی اور طرح کی ہے۔ اس میں مسمیٰ کو دخل ہے اور جہاں معنی کو دخل نہیں (یعنی شکوہ اور خواب شکوہ) وہاں اگرچہ مستزاد کی ہیئت موجود ہے۔ لیکن بلند آہنگی ہی نہیں ہے۔ شکوہ کا آغاز ہی بہت انفعالی

لیجے میں ہے ۔

کیوں لڑیاں کا بڑوں سڑ فراموش ہوں فکر فردا نہ کروں مجھ غم ووش رہوں
اس حد تک تو ایک دلوں نظر آتا ہے جس میں لونیہ آوازوں کی جھنگا رہے (حالاں کرے
جھونکار بھی تانے کی شین سے متاثر ہے) لیکن اگلے شعر میں شکوے کا جو از پید ا کر نے کی کوشش
انفعالیات کی ذیل فراہم کرتی ہے ۔

تائے جہل کے سنوں اور ہر تن گوش نہیں ہم فو میں بھی کوئی ٹل ہوں کہ غم ووش رہوں
بیت تک پہنچے پہنچے انفعال اور اعتدال کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے ؛ جہاں تک انعام بھی
اسی مفہوم کے آگئے ہیں ۔

جرات آموز مری تاب سخن ہے مجھ کو شکوہ اللہ سے خاتم جہن ہے مجھ کو
خاتم جہن نے جرات آموزی اور تاب سخن کے دعوے کو خاک میں ملا دیا ۔ دوسرے
مسدسات ، مثلاً آفتاب ڈاوریہ بات قابل لحاظ ہے کہ اقبال کے اکثر مسدسات اوائل مشق
کی یادگار ہیں ، جب انھوں نے اپنا مخصوص پُر جلال آہنگ پوری طرح دریافت نہیں کیا تھا ،
اور ان کی شاعری میں غیر استعاراتی تعلیم کی بھلہ راتھی ، میں میرا نیت کی طرح کے حرکت پیکروں
اور تخلیقی رعایتِ فطری کا نام و نشان بھی نہیں ہے ۔ پہلا بند لیں ہے ۔

شورش سے خاں انسان سے بالاتر ہے تو زمین بزم فلک ہو جس سے وہ ساغر ہے تو
ہوؤد گوشِ مردی صبح وہ گوہر ہے تو جس سے سیمائے افق نازاں ہوؤد فوہ ہے تو

صغیر آیام سے داغِ مژد شبِ مشا

آسمان سے نقشِ باطل کی طرح کوکبِ مشا

سینت میں معنی خیز استعارہ سر نکالتا ہوا دکھائی دیتا ہے لیکن اُوپر کے مصرعے صرف روایتی

دعوم دعام والے عمومی تشبیہی بیانات پر مبنی ہیں اور جوش کی یاد دلاتے ہیں ۔ اس طرح دیکھے
تو اقبال کی مستند اوّل اور جوش کی معراج یک جہا نظر آتی ہیں ۔ جوش صاحب کی آواز شاعر
ہیں ۔ نظم ۱۹۳۲ کی ہے جب وہ اپنے شباب پر تھے ۔

شہد میری گھٹوئے سانس ہے میری گلاب نطق سے میرے غایاں ہے تجھل کا شباب
پیکرِ خاکی ہوں لیکن وہ طلسمِ آب و تاب جس کے فوٹے میں گردش کر رہا ہے کتاب

دالتا ہوں پر تو گلشنِ خس و خاشاک پر
عرش کی مہر پہ لگاتا ہوں جبینِ خاک پر
صبح کو پتھروں میں دوڑاتی ہے جب پہلی کرن
مجھ سے شبہم کی زبلیں ہوتی ہے سرگرم سخن
چاندنی میں جب جھلک اٹھتا ہے برگِ یکن
عشق ہوتا ہے مری محفل میں صدِ یکن
زمرے سُستا ہوں شب کی محفلِ خاموش میں
خس آجاتا ہے تاروں سے مرے آغوش میں

اس لفظی تامِ جہام میں محنی تو کیا، مفہوم کا بھی پتا نہیں۔ استعارہ اور اس کے لوازمات گھن گرج کی فضا میں دم توڑتے نظر آتے ہیں۔ مبالغہ زد پر ہے۔ لیکن مجر و مبالغہ شاعری کا صرٹ شاہد رکھتا ہے۔ مبالغے میں استعارے کا جو ہر ضرور ہوتا ہے۔ لیکن جب تک استعارہ واضح نہ ہو، یا پھر تعلیل کی کیفیت نہ ہو مبالغہ بہت درجے کی شاعری کو خلق کرتا ہے۔ مبالغہ کا حسن اسی وقت نمایاں ہوتا ہے جب اسے مقصد کے لیے استعمال کیا جائے اور اس کا بہترین مقصد رعایتِ لفظی یا حسنِ تعلیل ہے۔ اس کی مثال دیکھنا ہو تو مہر کے قصائد میں بے لطف اپنے مقصد مبالغہ اور سودا یا غالب اور ذوق کے یہاں با مقصد (یعنی رعایتِ لفظی اور حسنِ تعلیل کا حامل) مبالغہ ملاحظہ ہو۔ تیر کہتے ہیں ۛ

لغزہ ظلم نہیں پچا عدالت میں تری
سودا کو اسی زمین میں سنیے : ۛ

جوش روئیدگی خاک سے کچھ دود نہیں
شاخ میں گلاب زمین کی بھی جو پھٹے کوئل
خاک اور زمین اور شاخ کی رعایت اور روئیدگی کے جوش کی دلیل کے لیے گلاب زمین کے سینگ سے کوئل پھوٹنے کا ذکر اس سیاق و سباق میں رکھیے کہ برسات میں بعض جانوروں کے سینگ سبزی مائل ہو جاتے ہیں۔ بہر حال جوش اور اقبال کے مسدسات کو انہیں سے کوئی علاقہ نہیں۔ میر انیس کے فخریہ اور درجہ بند اگرچہ مبالغے اور لفظی و دھوم دھام سے بھرے ہوئے ہیں۔ لیکن ان کے یہاں حسنِ تعلیل، رعایتِ لفظی یا کوئی معنوی پہلو یا کم سے کم حرکی پکیر مبالغے میں اس طرح سموئے ہوئے ہیں کہ بہترین شاعری کی شان پیدا ہو جاتی ہے ۛ

یہ گرزِ بیل راہِ سفر ہے ترے لیے
دستِ اجلِ تیرا یہ تیرے ترے لیے
برجی کا بھیل قضا کا ثر ہے تیرے لیے
کالی بلا تری یہ پھر ہے ترے لیے

ضرورت نہ پل سکے گی جو ماہرین کے ہم تجربے
بے آئند و کرے گی یہ تیغِ دودم تجھے

یہ میرا نہیں کے بہترین کلام کا نمونہ نہیں ہے۔ لیکن نمائندہ ضرور ہے۔ کیوں کہ اس میں
ان کی خوبیاں اور کمزوریاں دونوں نمایاں ہیں۔ رعایتِ لفظی، تہنیں، استعارہ اور کنایہ سب موجود
ہیں۔ انھیں اجروا کی وجہ سے معمولی لفظی میں اصلی شاعری کا رنگ آگیا ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس
میں مبالغہ بہت زیادہ نہیں ہے۔ لہذا ایک ایسی مثال دیکھیے جس میں مبالغہ بہت نمایاں ہے۔
تھا فوجِ قاہرہ میں تظالم کہ الحمد
تھیں موج کی طرح سبکھری صغیر اودھر
چکر میں تھی سپاہِ کُردش میں تھا مجبور
پانی میں تھے نہنگ اُبھرتے نہ تھے مگر
فوجیں فقط نہ بھاگی تھیں مہمِ موڑ موڑ کے
دو یا بھی ہٹ گیا تھا کنارے کو چھوڑ کے

پہلے مصرع میں لفظ تظالم کے ذریعے پانی اور لہروں کا تدارک قائم کیا گیا ہے اور بقیہ تمام
مصرعوں میں پیکر، تحلیل، تشبیہ، رعایتِ لفظی سب اسی رعایت سے موجود ہے۔ رعایتِ لفظی
کا عالم یہ ہے کہ چپکے اور مجبور، نہنگ اور مگر کی واضح رعایتوں کے علاوہ تظالم، موج، اُودھر،
مُردش، اُحمد اور بھاگنا، موج اور ہٹنا کی مصرع رعایتیں بھی آگئی ہیں۔ آخری مصرع تحلیل کے
مثالی حسن کا مالک ہے۔ یہ وہ خوبیاں ہیں جن کی بنا پر میرا نہیں کا کلام اپنا جواب آپ ہی بن کر
رہ گیا ہے۔ اُن کے نقالوں میں سے کوئی بھی، حتیٰ کہ چلبست بھی، ان نکات سے آگاہ نہ تھا۔
سردار یا جوش یا وحید اختر کے مسدسات پڑھ کر فحشید سے یا عام مرثیے کا لگان ہوتا ہے۔ لیکن
میرا نہیں کا دھوکا نہیں ہو سکتا۔ مندرجہ ذیل مثالیں دیکھیے :

قاسم میں آن بانِ امام حسن کی ہے قوت کلائی میں شہِ غیرِ شکن کی ہے
ہجرے پہ آفتابِ رسولِ نبی کی ہے زلفوں میں بوبھری ہوئی مشکِ نعن کی ہے
عاصم کے بو سے لیتا ہے نورِ آفتاب کا
ہجرہ نہیں ہے پھل کھلا ہے گلاب کا

(سردار جعفری)

ہم رات کو دیں حکم تو سونج نکل آئے ہم ماہرین جو ٹھوکر ابھی دریا اُبل آئے
ہم خیمہ اٹھالیں تو تھاری اُبل آئے ہم جب بھی کہیں نظم جہل میں ٹپل آئے

مختار ارادے کے ہیں مجبور نہیں ہم
تم کیا ہو خدائی سے بھی معذور نہیں ہم

(وحید اختر)

ان اشعار سے واضح ہے کہ ان میں جو شمس کا سارنگ تو ہے لیکن خود جو شمس کا رنگ جیسا کہ
میں اُدھر کہ چکا ہوں، میرا نہیں کا رنگ نہیں ہے۔ میرا نہیں کا سب سے بڑا وصف مناسب
الفاظ ہے۔ اس معنی میں کہ ان کے تقریباً ہر بند میں تمام اہم الفاظ ایک طرح کا معنوی ربط رکھتے
ہیں۔ میر عشق کے یہاں یہ صفت بہت محدود سامانے میں نظر آتی ہے۔

(۱)

ہوا سے دن میں درختوں کا جھونکا ہوا
چمن چمن سبیر سبیر ابرار
چھپا ہوا فکب پیر اس قدر پردار
تھکے ہوئے پئے تعظیم سے شہسوار
بلند سبز ساحل، چڑھا ہوا دریا
پئے زیارتِ مولا بڑھا ہوا دریا

(۲)

سرور کا پھل شاہن دہر سے نکلا
نسیام نفیس و سطر سے نکلا
بس آراستہ اپنے جوہر سے نکلا
نگار مرصع بدن گھر سے نکلا
خزاں کا بندھا رنگ اربابِ شرمیں
نئی شاخ نکلی نہالی کفر میں

پھر یہ سوال اپنی جگہ پر قائم رہ جاتا ہے کہ میرا نہیں کا اثر اردو شاعری پر کیسا پڑا؟
میر عشق اگر اپنی تنقیدی صلاحیتوں کو غیر ضروری قید و بند اختیار کرنے میں ضائع نہ کر دیتے
تو وہ انہیں کی روایت قائم کرنے میں کامیاب ہو سکتے تھے۔ الفاظ کا شکوہ اور بیانیہ کا زور یا یہ
دو صفات میرا نہیں کے ذریعے اردو شاعری میں عود قائم ہوئیں۔ لیکن یہ نکتہ اس سے زیادہ
اہم ہے کہ یہ صفات خود میرا نہیں نے قصیدے سے حاصل کیں۔ فرق یہ ہے کہ میرا نہیں کا زور و
شور غزل کی بلند آہنگی سے مشابہ ہے اور غالب کی یاد دلاتا ہے۔ ایک طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ
قصیدے کی بہترین صفات جو اس صنف کے زوال کے ساتھ ختم ہو جائیں، میرا نہیں کی بنا پر
ان کو تسلسل مل گیا۔

میں نے ابھی کہا ہے کہ میرانمیس کی بلند آہنگی معنی سے مربوط ہے۔ اسی لیے کہ استعارہ ان کا سب سے زبردست طریق کار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدے کے حسن کی روایت ان کے یہاں غیر معمولی طور پر زندہ نظر آتی ہے۔ لیکن پھر بھی وہ غزل سے بہت دور نہیں معلوم ہوتے غیر شعوری طور پر بھی، لیکن میرانمیس، طالب آملی کے بیان کردہ اس نکتے سے بہ خوبی واقف تھے۔

بہرہہ شاہد صدق است بے مطالب طالب
 کہ صاحب سخن از استعارہ چارہ نہ وارد
 سخن کو نیت و راواستعارہ نیت ملاحظت
 نمک نہ وارد شعرے کہ استعارہ نہ وارد

اسی لیے میں کہتا ہوں کہ میرانمیس کا اثر اردو شاعری پر براہ راست نہیں پڑا۔ لیکن استعارہ کی اہمیت کا احساس اور مناسبہ لفظ کا حسن، یہ نکات اردو شعرا نے غالب کے علاوہ میرانمیس سے بھی سیکھے۔ یہ کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے۔

”دستور الاصلاح“ اور ”اصلاح الاصلاح“

سیٹاب اکر آبادی نے ۱۹۳۱ میں ایک کتاب ”دستور الاصلاح“ شائع کی۔ اس کتاب کے پیش تراجم ان کے رسالہ ”شاعر“ میں بالاقساط چھپ چکے تھے۔ ”دستور الاصلاح“ میں سیٹاب نے ”آگرہ اسکول“ کا نظریہ پیش کیا اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ اردو شاعری کے دو نہیں بلکہ تین دبستان ہیں۔ یعنی دلی، گھنٹا اور آگرہ۔ انھوں نے ”دستور الاصلاح“ میں کئی قدیم و جدید اساتذہ کی اصلاحیں بھی درج کیں اور ان پر اپنا محاکمہ لکھا۔ اس محاکمے میں انھوں نے بعض اصلاحوں کی توجیہ کی تو بعض پر اعتراض بھی کیا اور ان کی جگہ اپنی اصلاحیں تجویز کیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے اپنی بھی بہت سی اصلاحیں درج کیں اور ان کی توجیہ بیان کی۔ اس طرح ”دستور الاصلاح“ معنوی اعتبار سے تین حصوں میں منقسم ہے۔ دبستان آگرہ کی بحث، قدیم و جدید اساتذہ کی بعض اصلاحوں پر بحث، خود اپنی بعض اصلاحوں کا اندراج اور ان کی توجیہ۔ ظاہر ہے کہ ان تینوں باتوں میں علم کی خدمت کے ساتھ ساتھ تصوری بہت خود ستائی بھی مقصود تھی۔ پھر عہد حاضر اور ماضی قریب کے اساتذہ پر حرف گیری ایسی چیز تھی جس پر سب لوگ خاموش رہتے۔ چنانچہ آبراہی نے ”دستور الاصلاح“ کا جواب ”اصلاح الاصلاح“ کے نام سے رسالہ ”رہ نمائے تعلیم“ لاہور کی کمی اشاعتوں میں لکھا۔ اس رد و جواب کا نتیجہ یہ ہوا کہ سیٹاب کو اپنے بعض بیانات پر نظر ثانی کرنا پڑی اور ”دستور الاصلاح“ کا دوسرا ایڈیشن، پہلے ایڈیشن سے جگہ جگہ مختلف ہے۔ آبراہی نے اپنے مضامین کو ”اصلاح الاصلاح“ کے ہی عنوان سے کتابی شکل میں شائع کیا۔ اس کا پہلا ایڈیشن تو ۱۹۳۷ء کی واروگیری کی نظر ہو گیا اور منظر عام پر نہ آ سکا۔ لیکن دوسرا ایڈیشن ۱۹۳۹ء میں شائع ہوا۔ ”دستور الاصلاح“

عصر ہوا میری نظر سے گزری تھی اور اس کے دھندلے سے نقوشِ ذہن میں محفوظ تھے۔ اب برادرِ رشید حسن خاں کے کرم سے ”اصلاح الاصلاح“ دیکھنے کو ملی تو اس کی وساطت سے ”دستور الاصلاح“ کے بھی اکثر مطالب کی بازوید ہوئی۔ اگر ”دستور الاصلاح“ میں سیلاب کی خودستائی کا پہلو نکلتا ہے تو ”اصلاح الاصلاح“ کا بھی اولین مقصد فن کی خدمت نہیں بلکہ سیلاب پر جوابی حملہ ہے۔ کیوں کہ ”دستور الاصلاح“ میں خاندانِ داغ کے بہت سے شعرا خاص کر ابراہیم حسنی کے استادِ احسن مارہروی اعتراض کی زو میں آئے تھے۔ لہذا ابراہیم حسنی نے سیلاب کے ولہستانِ آگرہ والے نظریے کو رد کرنے کی کوشش کی اور اشعار کی اصلاح کی ضمن میں سیلاب کے بہت سے بیانات اور توجیہات کو غلط ٹھہرایا۔ اگر ”دستور الاصلاح“ میں سیلاب کا ضمیر دھوا یہ تھا کہ وہ استادوں کے استاد ہیں تو ”اصلاح الاصلاح“ میں ابراہیم حسنی کا کھلا اعلان تھا کہ سیلاب ہنوز مبتدی ہیں۔ دعوائے سخن فہمی و دلول کو تھا۔ لیکن ابراہیم حسنی کی طرف وادی زیادہ نمایاں تھی۔

افسوس یہ ہے کہ زبانِ وطن کے بنیادی مسائل یا نظریاتی مباحث پر گفتگو ”دستور الاصلاح“ میں ہے اور ”اصلاح الاصلاح“ میں۔ ولہستانِ آگرہ کے وجود کا دھوا ممتاح دلیل ہی رہا بلکہ عام طور پر لوگوں نے اس کو نظر انداز ہی کیا۔ میں اس مختصر مضمون میں ولہستانِ آگرہ و خود سیلاب کی اصلاحوں سے بحث نہیں کروں گا۔ میں محض نمونے کے طور پر بعض اساتذہ کی اصلاحوں پر سیلاب کے اعتراضات اور ان اعتراضات پر ابراہیم حسنی کے جوابات کا خاکہ کرنا چاہتا ہوں تاکہ تینوں ذیلیوں کے مرتبہ ”استادی پر کچھ روشنی پڑ سکے۔ خاکسار کا شعر ہے مے

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے گئے مت کیو ۔ مجھ کو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا
اس پر تیرے ترسیم یوں کی کہ مصرعِ اولیٰ اعلیٰ حال رہنے دیا اور دوسرے مصرعے میں ”بیمار کی جگہ گرفتار“

رکھ دیا ہے

خاکسار اس کی تو آنکھوں سے گئے مت کیو ۔ مجھ کو ان خانہ خرابوں نے گرفتار کیا

سیلاب کہتے ہیں کہ ”اصلاح سمجھ کر نہیں دی گئی“ کیوں کہ چشمِ محبوب کی رعایت سے ”بیمار“ ہی صحیح تھا۔ ابراہیم حسنی کا جواب ہے کہ محبوب کی آنکھیں بیمار ہوتی ہیں نہ کہ وہ کسی کو بیمار کر دیتی ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ چشمِ محبوب کو خانہ خراب اس لیے کہا کہ وہ عاشق کا خاندانِ دل خراب کر دیتی ہیں اور اکثر ایسا ہوا ہے کہ جس کی گرفتاری ہوئی ہے اس کا گھر بھی لوٹ لیٹے ہیں۔

اس بات سے قطع نظر کہ سیلاب کا یہ فقرہ کہ ”اصلاح سمجھ کر نہیں دی گئی“ غیر ضروری اور غیر متین ہے، دونوں اساتذہ نے یہ بات نظر انداز کر دی کہ جس چیز پر وہ بحث کر رہے ہیں وہ تیسرے کی باقاعدہ اصلاح نہیں ہے بلکہ نکاتِ اشعرا کا ایک جملہ ہے۔ میر کسی وجہ سے خاکسار سے خفا ہیں ان کو برا بھلا کہنے کے بعد لکھتے ہیں کہ ان کے اشعار جو سن نقل کر رہا ہوں ”فیضِ سخن“ کی وجہ سے ہیں، خاکسار کے نہیں ہیں۔ پھر شعر زیر بحث نقل کر کے کہتے ہیں: ”برمتبعِ ایں فن پوشیدہ نیست کہ بجائے بیمار کیا“ ”گرفتار کیا ہی بایست“ ”نکاتِ اشعرا“ مرتبہ محمودِ اہلبی صفحہ ۱۱۸-۱۱۹ ”دستورِ الاصلاح“ اس وقت سامنے نہیں، اس لیے میں نہیں کہہ سکتا کہ اس میں یہ شعر کس طرح درج ہے لیکن مصرعِ مولیٰ کا موجودہ متن صحیحاً غلط ہے کیوں کہ گئے گنا ”یا آنکھوں سے گئے گنا“ کوئی محاورہ یا روزمرہ نہیں۔ ممکن ہے یہ ہو کہ کتابت ہو لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو سیلاب یا تبر یا دونوں کو اس طرف توجہ کرنا ہوتی۔ محمودِ اہلبی نے ”آنکھوں کے کپے مت لگیو“ لکھا ہے جو بہت واضح نہیں ہے۔ لیکن موجودہ متن سے بہتر ہے۔ ممکن ہے کہ یہ ”کے گئے مت لگیو“ ہو۔ بہر حال یہ دونوں اساتذہ ان جھگڑوں میں نہیں پڑے، حالانکہ ان کا منصب اس کا متقاضی تھا۔ جہاں تک ”اصلاح“ کا سوال ہے مجھے مجبوراً یہ کہنا پڑتا ہے کہ سیلاب نے اپنی رائے شعر کو سمجھ کر نہیں دی۔ انھوں نے علمی رعایت کا تقاضا دیکھتے ہوئے محبوب کی آنکھ کے حوالے سے ”بیمار“ کو بہتر سمجھا، تبر جیسی ”خاندِ خراب“ کی معنویت کو سمجھ گئے۔ لیکن انھوں نے بھی ادھر ادھر کی باتیں دیا وہ بنائیں، ورنہ خاندِ خراب، ایسی گھر کو برباد کرنے والا، کی مناسبت ”بیمار“ سے بالکل نہیں ہے اور گرفتار“ سے اس کی مناسبت واضح ہے۔ اس وجہ سے نہیں کہ بقولِ تبر ”جس کی گرفتاری ہوتی ہے اس کا گھر بھی لوٹ لیتے ہیں“ بلکہ اس وجہ سے کہ جو شخص گرفتار ہو گیا اس کا گھر تو برباد ہو گا ہی۔ جب گھر کا مالک یا گھر والا نہ ہو گا تو گھر، اور اس کے دوسرے مکینوں پر خرابی ہی تو آئے گی۔ اگر اتنی دُور تک نہ جائیں تو سامنے کی بات یہ ہے کہ آنکھوں کو حلقہٴ زنجیر سے مشابہت ہے۔ اس لیے گرفتار ”بیمار“ سے بہتر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کی ترسیم ان کی استادی کی ذیل ہے۔ سیلاب کا اعتراض بے جا اور تبر جیسی کا جواب سست ہے۔

آتش کا شعر ہے سے

دردِ ماں سے اور دردِ ہمارا ہو اور چند مرہم سے زخمِ سینہ میں ناسود چر گیا
اس پر مصحفی نے یوں اصلاح دی کہ ”زخمِ ملی جگہ“ داغ ”رکھ دیا سے

درماں سے اور درد ہمارا ہوا و چند مرہم سے داغ سینہ میں ناسور پڑ گیا
 سیماب نے اعتراض کیا کہ شعر محتاج اصلاح نہ تھا۔ ناسور زخم ہی میں پڑتا ہے اور درد بھی
 زخم ہی میں ہوتا ہے، اس لیے ”زخم“ کو ”داغ“ سے نہ بدلا جاتا تو بہتر تھا۔ آبرا احسنی نے کہا کہ یہ
 غلط ہے کہ درد زخم ہی میں ہوتا ہے۔ درد ایک عام لفظ ہے جسے داغ اور زخم دونوں کے
 لیے استعمال کر سکتے ہیں، اور داغ سے زخم بن ہی جاتا ہے۔ سینے میں داغ پڑنا مسلمات شعرا
 سے ہے اور لفظ ”میں“ اشارہ کر رہا ہے کہ داغ سینے کے اندر ہے، یعنی دل میں ہے اور دل
 داغ دار ہوتا ہے۔ یہاں آبرا احسنی نے جوش و فارغ میں پے درپے دھاندلی کی ہے سیماب نے
 کہا تھا کہ ناسور اور درد، دونوں کا تعلق زخم سے ہے، لہذا لفظ زخم کو بدلنے کی ضرورت نہ تھی۔
 آبرا احسنی نے زبردستی کر کے اس کا مطلب یہ نکالا کہ سیماب صاحب کہتے ہیں کہ داغ میں درد
 ہوتا ہی نہیں۔ پھر وہ ایک طرف تو کہتے ہیں کہ ”سینے میں داغ پڑنا مسلمات شعرا سے ہے“ تو
 دوسری سانس میں کہتے ہیں کہ ”داغ دراصل سینے پر نہیں بلکہ سینے کے اندر یعنی دل پر ہے“
 اس کا ثبوت وہ یہ دیتے ہیں کہ شاعر نے لفظ ”میں“ کا استعمال کیا ہے۔ اگر داغ سینے ہی پر
 ہوتا ہے تو دل کے داغ کو بھیج لانے کی کیا ضرورت تھی؟ پھر لفظ ”میں“ سے کسی طرح یہ ظاہر
 نہیں ہوتا کہ اس کا تعلق سینے کے اندر کسی چیز سے ہے۔ لفظ ”میں“ کا تعلق تو بہر حال داغ
 سینہ یا زخم سینہ سے ہے۔ اگر مصرع ہوتا ۴ مرہم سے میرے داغ میں ناسور پڑ گیا، یا مرہم سے
 میرے سینے میں ناسور پڑ گیا تو اس دو ور کا رد اول کی گنجائش بھی تھی۔ لیکن سیماب کا اعتراض بھی
 بالکل صحیح نہیں۔ ناسور تو زخم ہی میں پڑتا ہے۔ لیکن مصحفی کی اصلاح نے ایک لطیف صورت
 پیدا کر دی کہ داغ کو مرہم سے اس قدر ۱۱۱۰۰۲۷ تھی کہ مرہم پڑتے ہی داغ کھل کر زخم
 بن گیا اور پھر مرہم نے وہ غضب ڈھایا کہ زخم ہو کر ناسور بن گیا۔ آبرا احسنی نے اس نکتے کی طرف
 اشارہ نہیں کیا ہے۔ لیکن یہ ضرور لکھا ہے کہ شعر کا مطلب نکالنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے
 داغ کو زخم سمجھا جائے، پھر اس میں ناسور فرض کیا جائے۔ بہر حال سیماب کا اعتراض بھی
 حد تک حق و جانب ہے اور آبرا احسنی کا جواب نامناسب۔

آتش ہی کا ایک اور شعر ہے

داغ دل غم جو ہے محبت الوان عشق
 سیر اپنی جان سے چمکتے ہیں یہاں عشق
 یہاں مصحفی نے ”خون جگر کی جگہ“ زخم جگہ“ کہہ کر شعریں کر دیاتے

داغ دل زخم جگر ہے نعمت الہاں عشق سیر اپنی جان سے ہو جاتے ہیں بہاں عشق
یہاں نے اعتراف کیا کہ اصل شعر میں ایک چیز کھانے کی تھی (داغ دل) اور ایک پیسے کی (خون
جگر)۔ اصلاح کے بعد دونوں چیزیں کھانے کی ہو گئیں اور شعر میں کوئی خاص بلندی اور ندرت
بھی نہیں پیدا ہوئی؟ ابراہیم نے جواب میں پھر معاندی کی کہ مصحفی کے زمانے میں دسترخوان
پر پانی نہیں رکھا جاتا تھا، صرف کھانے کی چیزیں ہوتی تھیں۔ لہذا اصلاح سے شعر میں ندرت آئی
ہو، نہ آئی ہو، مگر صحت ضرور پیدا ہو گئی، ظاہر ہے کہ مصحفی کے زمانے میں دسترخوان کے آداب
کیا تھے، اس کے بارے میں محض ابراہیم کا عقلی گدا شہوت نہیں ہو سکتا۔ پھر تخریج کا تقاضا
بہر حال یہ تھا کہ مشروب اور ماکول دونوں طرح کی چیزیں کا ذکر ہو۔ یہاں نے پتے کی بات کہی
تھی۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ انھوں نے جوش میں آکر دو باتیں اور کہ دیں جو غیر ضروری اور غلط
تھیں۔ انھوں نے کہا کہ ”جاتے ہیں“ کو بروزن لاطین باندھنا عیب تھا۔ اسے دور کرنا چاہیے
تھا۔ پھر یہاں نے یہ بھی کہا کہ مصرع ثانی میں ”بہاں“ بصیرۃً واحد ہے جب کہ فعل جمع کا ہے (ہو
جاتے ہیں) اور اگرچہ مثنیٰ غلط نہیں، لیکن اعتیاد کا تقاضا یہ تھا کہ فاعل اور فعل دونوں ایک ہی
صیغے کے ہوتے۔ آخر الذکر اعتراض پر ابراہیم نے صریح گرفت کی کہ جب یہاں خود ہی کہہ رہے
ہیں کہ ”بہاں“ بصیرۃً واحد معنی غلط نہیں تو پھر اسے عیب کیوں کہا؟ لیکن اقل الذکر کے بارے میں
ابراہیم نے یہ جواب دیا کہ حروف علت ہندی کا گرا نا جائز ہے۔ یہاں جواب میں کہہ سکتے تھے کہ
میر عشق اور ان کے خاندان نے حروف علت ہندی کا بھی گرا نا غلط قرار دیا ہے اور وہ اس باب
میں ان کے پیرو ہیں۔ یہاں کی اس بات کا جواب یہ ہوتا کہ میر عشق کا زمانہ مصحفی کے بعد کا ہے۔
اس لیے میر عشق کے قاعدے (اگر وہ صحیح بھی ہوں) مصحفی پر نہیں قائم کیے جاسکتے، لیکن حقیقت
حال یہ ہے کہ یہاں کا اعتراض اور ابراہیم کا جواب، دونوں غلط ہیں۔ یہاں کا اعتراض تو اس
لیے غلط ہے کہ ”آتے“ ”جاتے“ ”کہتے“ ”رہے“ ”مرے“ وغیرہ قسم کے الفاظ کے حروف علت کا
گرا نا خود یہاں نے درج ذیل جگہ رد کر رکھا ہے اور میر مصحفی کے زمانے میں تو ایک بال کی اس قدر
کمالیں بھی نہیں نکلتی تھیں جتنی خاندان ناسخ اور خاندان میر عشق کے زیراثر لوگوں نے نکالنا شروع
کر دیں۔ خاندان ناسخ اور خاندان میر عشق سے منسوب یہ قاعدے صرف اسی طرح کام آتے کہ جب
یہاں کی طرح کسی کو اعتراض جرنالہ والا اور آج بھی یہی ہوتا ہے) تو کہ دیا کہ فلاں کے کلام میں فلاں
فلاں جگہ پر سے تھمائی یا العت یا واؤ ساقط ہو رہے ہیں ورنہ خود یہاں کے کلام سے چند مثالیں

لاحظہ ہوں۔ میں دو حرفی الفاظ (یعنی کا، کو، جو، ہے، تھا، وغیرہ) میں سقوط حرف علت کو نظر انداز کر رہا ہوں۔

ان غائبوں میں جو نہیں بخار یک نفس زعم حکومت دو جہاں دیکھتا ہوں میں
سیناب کون ہے مرے احساس میں شریک کس کی نظر وہاں ہے جہاں دیکھتا ہوں میں
(انقلاب)

اسی جہت سے کہ اندازہ میری کاوشِ علم کا کہ ترکِ خار سے زلفِ چین سنوارا ہوں
یہ آرزو ہے کہ بھر دولتِ فراہم تجھے دوں کنول کو آئینوں سے دھوکے پہر کھارہا ہوں
نوا کو اپنی لبِ آسودہ لہجے سے کچھ دلتا ابھی میں گرجے ہے ہرے ساز کو مصراعِ بڑا ہوں

(صدابِ صحرا)

آپ کا جواب اس لیے غلط ہے کہ یہ قاعدہ مسئلہ کسی قدیم اُستاد نے نہیں بنایا کہ صرف علت ہندی کا گردنا درست ہے اور صرف علت غیر ہندی کا گردنا غلط۔ یہ باتیں بعد والوں نے خاندانِ ناسخ اور خاندانِ میر عشق کی رعایتوں اور شنی سنائی باتوں سے قیاس کر لیں۔ ناسخ سے تو ہر کچھ منسوب ہے، اس کا زیادہ تر حصہ میر علی اوسط رنگ کا مرہونِ منت ہے، یہاں تک کہ انھوں نے ناسخ کے ہونے کے بعد ان کے کلام میں اصلا میں تک دے ڈالیں تاکہ اُستاد کا فضل ان کے اپنے قول کے مطابق ہو جائے۔ میر عشق کے مصاصروں اور شاگردوں کی باتیں ضرور موجود ہیں۔

میر عشق نے بعد میں اپنے کلام میں کچھ ترسیں بھی کیں تاکہ ان کا قول فعل ایک ہو جائے چنانچہ لکھتے ہیں کہ انھوں نے اپنے ایک لاجواب مرثیے کا پہلا مصرع بھی پہلے لیل تھا ۴

عروج لئے مرے پروردگار سے بلکہ کو

”مرے“ کی یا سے تختائی کے سقوط کے خوف سے لوں کر دیا

عروج خالقِ لیل و نہار سے مجھ کو

اور کسی کا کیا گزرتا، مصرع میر عشق کا جو پٹ ہوا۔ بہر حال، یہ اور اس طرح کے دوسرے نام نہاد

۱۔ یہ شعر آل احمد سرور اور عزیز احمد کی رتبہ ”انتخابِ مجدد“ (انجمن ترقی اردو دہند ۱۹۴۲ء) اشاعتِ کراچی میں لیا ہی درج ہے۔ اگر یہ کتاب کی غلطی نہیں ہے تو پہلا مصرع بحر سے خارج ہے، نہ کہ دن کے پہلے ایک سبب قیصل ہونا چاہیے۔ مثلاً ”ابھی کہ دن“ یا ”ذرا کہ دن“ سقوط حرف علت بھر بھی ہوتا۔

قاعدوں کا سرخ پرانے شراب کے یہاں نہیں ملتا۔

اب آتش کے شراب مصطفیٰ کی اصلاح پر واپس آئیے۔ یہاب کا اعتراض یہاں تھا کہ ایک کھانے کی اور ایک پیسے کی چیز کے بھائے دونوں چیزیں کھانے کی رکھ دینے سے مصطفیٰ نے شراب میں کوئی عذرت نہیں پیدا کی بلکہ اس کا تنوع ختم کر دیا۔ لیکن مصطفیٰ کی اصلاح کی ایک توجہ یہ بن سکتی ہے کہ مصرع ثانی میں ”سیر ہو جانے“ کا ذکر ہے، ”سیر ہو جانا“ کثرت کا تقاضا کرتا ہے، اس لیے کھانے کی چیزیں داخل ہوں اور متنوع ہوں تو بہتر ہے۔ مصطفیٰ نے کھانے کی دو چیزیں رکھ کر سیر ہو جانے کا جواز فراہم کر دیا۔

خواجہ وزیر کا شعر ہے

غضب ہوا کسی سنگ ل پُل آیا
الہی خیر کہ شیشہ گرا ہے پتھر پر
اس پرنا سنگ نے یوں اصلاح دی کہ مصرع اولیٰ میں ”کسی“ کی جگہ ”بت“ رکھ دیا اور ”الہی خیر“ کی جگہ ”خدا بچائے“ رکھ دیا ہے

غضب ہوا کہ بت سنگ ل پُل آیا
خدا بچائے کہ شیشہ گرا ہے پتھر پر

یہاب نے کہا کہ دوسرے مصرعے میں اصلاح نے کوئی خاص بات پیدا نہ کی۔ ان کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے اور آبرا حسنی نے اس کا جواب نہ دینا بہتر سمجھا۔ لیکن یہاب کی بے مینہی نے ان سے یہ بھی کہوا دیا کہ ”الہی کی سی“ گر رہی تھی، مگر وزن سے ساقط نہ تھی، خیر، اس پر آبرا حسنی نے صحیح گرفت کی کہ کسی حرف کا گرنا اور اس کا وزن سے ساقط ہونا ایک ہی بات ہے، اگر الہی کی سی ”گر رہی تھی تو وزن سے ساقط کیوں نہ تھی؟ پھر آبرا حسنی نے حسب معمول اپنا قاعدہ پیش کیا کہ حروف علت ہندی کا گرنا غلط نہیں، لیکن حروف علت فارسی و عربی کا گرنا غلط ہے اس لیے اصلاح درست دی گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ پرانے شعرانے حروف علت عربی و فارسی کا سقوط بھی رد رکھا ہے۔ حتیٰ کہ (علی اوسطہ) شک کی اصلاح کے باوجود) ناسخ کے یہاں بھی اس طرح کے سقوط کی مثالیں اگر کثرت نہیں تو خاصی تعداد میں ضرور موجود ہیں۔ فی الحال یہ دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔ ایک میں فارسی حرف علت کا سقوط ہے اور ایک میں عربی کا ہے

بے غلب رنگ کی دشت تھے دیانے میں
جی نہ آبادی میں گستا ہے نہ دیرانے میں

نہ خوشی ہوں نہ کوئی تمل میوہ دار ہوں میں
یہ کیا سبب ہے بولے چرخ سنگ نہ پڑ میں

شہر میر جلی شہری کا شعر ہے

شوخی رفتار نازلے فتنہ قامت دیکھنا مشکوکیں کھاتی ہے اٹھنے پر قامت دیکھنا
میں شکر وہ آبادی نے اصلاح دے کر شرعی شکل بدل دی ہے

رتبہ حسن خرام لے فتنہ قامت دیکھنا دیتی ہے تنظیم اٹھاٹھ کر قیامت دیکھنا
سیراب نے کہا کہ اگر مصرع اولہ میں سے "لے" نکل جاتا تو مصرع اور حجت ہو جاتا اور مخاطبہ
غیر ضروری باقی نہ رہتا۔ اس پر آبرو حسنی نے جواب میں کہا کہ شعر میں مخاطب اشد ضروری ہے
کیوں کہ مخاطب دراصل محشوق ہے جس کو اس کے رتبہ خرام سے آگاہ کرنا مقصود ہے۔ اس
کے علاوہ اگر مخاطب نہ ہو تو دوسرے مصرعے کی ردیف بے کار ہو جائے گی۔ آبرو حسنی
نے یہ دونوں باتیں غلط کہیں۔ خود محشوق کو اس کے رتبہ خرام سے آگاہ کرنا مہمل اور بلا یعنی
بات ہے اور اگر مخاطب حذف کرنے سے مصرع ثانی میں ردیف معلق ہو جاتی ہے تو وہ مخاطبے
کے باوجود بھی معلق رہتی ہے، کیوں کہ اگر شعر کی نشر کی جائے تو ایک ہی "دیکھنا" سے کام چل
جائے گا۔ سیراب کا اعتراض درست اور آبرو حسنی کا جواب بے معنی ہے۔ لیکن سیراب کا
اعتراض بھی دراصل غلط ہے، کیوں کہ شعر میں "اے" جملہ ہے اور کلوز حسین کے طور پر استعمال کیا
ہے۔ میرا اور دوسرے۔۔۔ سزا کے یہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ خود آج کے روز مرہ میں "اے
سمان اللہ" اس کی مثال ہے۔ انھوں نے کہ سیراب اور آبرو حسنی دونوں نے "اے" اس استعمال سے بے تجربہ کیلک کیا
ہے کہ سیراب تھے ریت ہے "بر وزن قاعطن" پر اعتراض نہ کیا جب کہ اس کی وہی صورت ہے جو
"جاتے ہیں" "بر وزن قاعطن" کی ہے۔ معلوم ہوا کہ سیراب اپنے اصول کے پابند نہ اپنی شاعری
میں تھے اور نہ اصلاح میں۔ اس سے بھی میری بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ حرف علت ہند کا
کاگر تا درست یا غلط ہونے کے جن قاعدوں کا حوالہ لوگ جابجا دیتے تھے ہیں وہ دراصل قاعدے
ہیں ہی نہیں، کیونکہ قاعدے کی شرط یہ ہے کہ اس کی خلاف ورزی مستثنیات کے علاوہ ہر جگہ
قابل اعتراض ہوتی ہے۔ ایسا نہیں کہ وہ ایک جگہ قابل اعتراض ہو اور دوسری جگہ نہ ہو۔

کوثر خیر آبادی کا شعر ہے

خدا نک ناز کے ٹھہرنے ل دجگر طالب جو تر آئے گا کیا کیا کشا کشی ہوگی

اس پر امیر مینائی نے یوں اصلاح دی کہ "ٹھہرے" کو نکال کر "دونوں" کا اضافہ کر دیا، الفاظ
کی ترتیب بدل دی اور دوسرا مصرع نیا لکھ دیا ہے

خدا نک ناز کے طالب ہیں دل مگر دونوں بڑے مزے کی کشا کشی میں دل لگی ہوگی

سیماب نے اعتراض کیا کہ دوسرا مصرع "بڑے مزے کی کشاکش ہوگی پر ختم ہو جاتا ہے۔ کشاکش میں دل لگی ان سنی سی بات ہے؟" آبرا حسنی نے جواباً کہا کہ جب تیر محبوب کے لیے دل و جگر میں مزے دار کشاکشی ہوگی تو کیا یہ دل لگی کا باعث نہیں؟ آبرا حسنی یہ بھول گئے کہ "کشاکشی" کوئی لفظ نہیں۔ امیر میثاقی نے اسی وجہ سے اس کو بدل کر "کشاکش" استعمال کیا۔ وہ یہ بھی بھول گئے کہ جب کشاکش مزے دار ہوگی تو اس میں دل لگی کا عنصر بھی آگیا۔ مزے دار دل لگی "بے مزہ بلکہ بے معنی بات ہے۔ سیماب کا اعتراض بالکل درست ہے۔

مندرجہ بالا مختصر محاکے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان اصلاحوں کی حد تک حق نہ سراسر سیماب کی طرف ہے، نہ آبرا حسنی کی طرف۔ سیماب نے کم سے کم اتنا تو کیا کہ اساتذہ کے استناد کو معرض سوال میں لانے کی جرأت کی۔

محمد علی جوہر کی سیاسی غزل

کیا سیاسی غزل یا اس طرح کی کوئی اور اصطلاح درست یا مناسب کہی جاسکتی ہے؟ ایک سنی میں دیکھیے تو تمام غزل کو سیاسی کہا جاسکتا ہے کیوں کہ کم سے کم اردو کی حد تک غزل ایک تہ دار صنف سخن ہے اور جہاں کئی تہیں ہوں گی وہاں سیاسی سنی بھی کسی نہ کسی تہ میں معلوم کیے جاسکتے ہیں۔ اردو میں یہ معاملہ اور بھی آسان ہے کہ واردات عشق کی بہت سی اصطلاحیں سیاسی، مذہبی اور سماجی اصطلاحیں بھی ہیں یعنی ان کے معنی غزل سے الگ بھی متعین اور موجود ہیں۔ مثلاً ظلم، مستم، جور، وعدہ، غفلت، بے وفائی، ہجوم، شہر، قتل، غارت گری، تباہی، زنداں، پرکڑنکایا، بازو توڑ دینا یعنی قوت عمل سے محروم کر دینا، جان دینا، جان گزانا، دار، عدالت، فیصلہ وغیرہ۔ لہذا غزل کے بہت سے اشتداد کو تھوڑی سی محنت یا ان کے معنی ڈھونڈنے میں تھوڑی سی لپچ کو کام میں لا کر انہیں سیاسی (یا کم سے کم سیاسی بھی) قرار دیا جاسکتا ہے۔ پھر اس صورت میں کسی ایسی غزل کا ہوا زیا وجود ممکن بھی ہے جو پوری طرح سیاسی ہو؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ کوئی فن پارہ غزل بھی ہو اور ایک سیاسی وجود بھی رکھتا ہو؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ کسی فن پارے کے دو وجود الگ الگ ثابت کیے جاسکیں۔ ایک غزل لیے اور دوسرا سیاسی؟

میرا خیال ہے اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔ علی الخصوص اس وجہ سے کہ نہ دہری یا رمزیت کو غزل کی بنیادی صفت کہہ دینے کے بعد یہ بات آپ سے آپ طے ہو جاتی ہے کہ جن فن پاروں میں نہ دہری نہ ہوگی وہ غزل نہ ہوں گے اور جو فن پارہ مکمل طور پر سیاسی وجود رکھتا ہو، وہ صرف ایک رمز یا صرف ایک نہ کا حامل ہوگا اور اس لیے غزل

نہ ہوگا۔ لیکن بات اس لیے بھی کچھ زیادہ پیچیدہ ہے کیوں کہ یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر کوئی فن پارہ اپنے خالص سیاسی وجود کے باعث غزل کہلانے کا مستحق نہیں ہے تو نہ ہی، لیکن وہ فن پارہ تو ہے؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ خالص سیاسی وجود رکھنے کے باوجود کوئی فن پارہ کہلا سکے؟ لہذا سوال یہ بنتا ہے کہ کیا کسی شے کے دو وجود ممکن ہیں، ایک فنی اور ایک سیاسی؟ اگر یہ صحیح ہے تو پھر یہ ماننا پڑے گا کہ فن کی حیثیت سے وجود سیاست کی حیثیت سے وجود سے متضاد نہیں ہوتا۔ اگر یہ بھی صحیح ہے تو فن کے بارے میں بعض بنیادی باتوں کی صحت مشتبہ ہو جاتی ہے۔ یعنی فن کا مقصد کیا ہے اور سیاست کا مقصد کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ سیاست کا مقصد ہے کہ بعض حالات پیدا کرنا، پہلے سے موجود حالات پر اثر انداز ہونا۔ بعض چیزوں کو صحیح اور بعض کو غلط ثابت کرنا۔ تو کیا یہی مقاصد فن کے بھی ہیں؟ بعض لوگ کہیں گے کہ ہاں۔ لیکن فن کی تاریخ اس فیصلے کا ابطال کرتی ہے، کیوں کہ حالات پیدا کرنا یا پہلے سے موجود حالات پر اثر انداز ہونا 'ایسے کام ہیں جو کسی منصوبے، کسی تنظیمی سرگرمی، کسی لائحہ عمل کا تقاضا کرتے ہیں۔ فن کا معاملہ یہ ہے کہ وہ منصوبہ بندی سے متعلق اور خارجی تنظیمی سرگرمیوں سے ماوراء ہے۔ آڈن نے پے ٹس کی بوت (جنوری ۱۹۳۹) پر جو مثنوی کہا تھا اس کا ایک اقتباس ہے:

پائل آئرلینڈ نے تمہارا دل دکھا کر تمہیں شاعر بنا دیا اور آئرلینڈ کا پائل بن اور اس کا موسم اب بھی ویسا ہی ہے کیوں کہ شاعری کے ذریعہ کچھ واقع نہیں ہوتا۔ یہ زندہ رہتی ہے، اپنی تخلیق کی وادی میں، جہاں سرکاری حکام کبھی مداخلت کرنا پسند نہ کریں، یہ بہتی ہوئی جنوب کی جانب نکل جاتی ہے، انتہائیوں کے وسیع کھیتوں، مصروف عملوں اور خام شہروں سے ہوتی ہوئی، جن میں ہم اعتقاد رکھتے ہیں اور جن میں مرتے ہیں۔ یہ زندہ رہتی ہے، واقع ہونے کے ایک طریقے، ایک فن کی حیثیت سے۔

لہذا شاعری اپنے وجود کی آپ پابند ہے، اس کی دنیا میں چیزیں واقع ہوتی ہیں، لیکن خود اس کے ذریعہ کچھ برا نہیں ہوتا۔ اس نظم کے تقریباً ۲۵ سال بعد آؤسٹریا کی کارٹیر (ستمبر ۱۹۶۲) لکھتے ہوئے آڈن نے اپنی بات پھر دہرائی کہ شاعری کوئی شہر نہیں ہے جسے کوئی سیاح جلد جلد ٹیکسی پر مٹھ کر گھوم لے، کوئی ناول نہیں ہے جس کی ٹیلی ویژن پر کئی گونے لگائی

انعام یا ثرائی نہیں ہے جسے زینت اور گھنڈ کے لیے دیوار پر آویزاں کیا جاسکے۔ یہ اب بھی اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ یا تو مجھے پڑھو یا پھر نظر انداز کرو۔ بیچ کا کوئی راستہ نہیں یعنی شاعری کا کام دروغی دنیا کا کام ہے، اس کے لیے کوئی فارمولا، کوئی گائڈ بک، کوئی حوالہ کام نہیں آتا۔ لیکن اگر یہ صحیح ہے تو پھر شاعری بحیثیت سیاست کے وجود کے انکار لازم آجاتا ہے۔ یعنی اس بات سے انکار لازم آجاتا ہے کہ شاعری کے وجود ہو سکتے ہیں، ایک سیاسی اور ایک شاعرانہ۔ پھر سیاسی غزل کی اصطلاح یا تو غیر ضروری ہے یا بے معنی ہے۔ یہاں پر کامیو کا خیال آتا ہے جس نے نادل کے بارے میں کہا ہے کہ اس کی ہیئت کا مسئلہ صرف یہ ہے کہ موجودہ دنیا کے خلاف فن کار کے احتجاج کا اظہار کرنے۔ یہی بات شاعری کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ احتجاج عمومی نوعیت کا ہو گا یا اس کی جو بھی شکل بنے وہ جب تک احتجاج کے ذریعے میں ہے شاعر ہے۔ سی۔ ایچ۔ بورا نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ عمومی اور پبلک واقعات کے بارے میں بھی شاعری ہو سکتی ہے اور ان واقعات کو بھی شاعری کا موضوع بننے کا انتخابی حق ہے، جتنا کسی اور موضوع کو، لیکن شاعری کو اپنا کام کرنا چاہیے لیکن ان موضوعات پر بھی شاعری کو شاعری ہی رہنا چاہیے اور کسی کم تر درجے کے ذریعہ اظہار (شعرا صحافت یا رائے زنی) کا کام نہ کرنا چاہیے۔ شاعری کبھی بھی کسی تہذیب میں بھی ایسے سطحی لیکن بظاہر پُر اثر تصورات کا اظہار نہیں رہی ہے جنہیں بورا نے comfortable universals

کہا ہے۔ ابنِ انشا نے کہیں لکھا ہے کہ یہ جاننے کے لیے کہ استعمار و استحصال پر یہ چیزیں ہیں کوئی فلسفہ جانتا ضروری نہیں۔ لیکن ان سے بھی غلطی یہ ہوتی کہ انھوں نے یہ سمجھ لیا کہ بس یہ کہہ دیا، یعنی اس طرح کے اطمینان بخش کائناتی نتائج کو بیان کر دینے سے کہ استعمار بڑی چیز ہے یا زندگی کی قوتوں کو مضبوط کر دیا شاعری بھی بن جاتی ہے۔ شاعری سے اطمینان بخش کائناتی نتائج نکل بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی نکل سکتے۔ اس کا شاعری سے کوئی بنیادی تعلق نہیں۔ بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ شاعری کام کو نسا کر رہی ہے۔ اگر اس سے صحافت کا کام لیا جائے تو زیادتی ہے۔ مورخہ محمد علی جوہر کی سیاسی شخصیت ہمارے حافظے میں اب بھی زندہ ہے اس لیے ہم یہ فرض کر لیتے ہیں کہ ان کی شاعری بھی ان کی سیاسی شخصیت کی طرح ہمہ گیر اور گہری ہوگی۔ اور سیاسی بھی ہوگی۔ حالاں کہ یہ ضروری نہیں کہ سیاسی آدمی سیاسی شاعری بھی کرے۔

یا غیر سیاسی آدمی شاعری نہ کرے۔ محمد علی جوہر کی شاعری میں سیاسی رنگ کم ہے، مذہبی رنگ زیادہ۔ بنیادی حیثیت سے ان کا کوئی اسلوب نہیں، کیوں کہ انھوں نے شاعری کو فن کی حیثیت سے شاید کبھی انگیز نہیں کیا بلکہ اسے زیادہ منظم اظہار خیال کے لیے ہی استعمال کرتے رہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کی شاعری خاص اظہار خیال (مثلاً ظفر علی خاں) کی شاعری سے مختلف ہے۔ ن۔ مہراشد نے وزیر آغا کے نام ایک خط میں لکھا ہے کہ جو سیاسی مضامین ظفر علی خاں کے یہاں صفات نظر آتے ہیں وہی اقبال کے یہاں دل جمہور نے والی شاعری بن جاتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ سارا معاملہ تحنیل کی کار فرمائی ہے۔ یعنی اقبال تحنیل کو کام میں لاتے تھے، اس لیے وہ شاعری لکھتے تھے اور ظفر علی خاں خیال کو کام میں لاتے تھے اس لیے وہ صفات لکھتے تھے۔

لیکن معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ محمد علی جوہر کے یہاں بھی تحنیل کی کار فرمائی (کم سے کم سطح پر) بہت کم نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کی شاعری اقبال کی شاعری جیسا مرتبہ دست یا گہرائی نہیں رکھتی۔ لیکن اپنے بہترین لمحوں میں وہ ظفر علی خاں سے بہتر یقیناً ہے یہ معاملہ محض اس بات سے طے نہیں ہو سکتا کہ محمد علی جوہر اپنے سیاسی موضوعات میں جس شدت سے پیوستہ تھے اور (ہندی والوں کے بقول) سیاست جس حد تک ان کے لیے بھوگی ہوئی برقی ہوئی حقیقت تھی اتنی ظفر علی خاں کے لیے نہیں تھی۔ جوش کی سیاسی شاعری میں سیاست برقی ہوئی حقیقت کی حیثیت سے بالکل معدوم ہے۔ پھر بھی اگر جوش زندہ رہیں گے تو اپنی دوچار اچھی سیاسی نظموں کی بنا پر۔ لہذا اس معاملے کی چھان بین دراز اور گہرائی میں جا کر کرنی ہوگی۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ محمد علی جوہر کا اپنا کوئی اسلوب نہیں ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی وہ بہت کچھ نہیں ہیں۔ انھوں نے خود لکھا ہے کہ غزلیں محض میری دوست انسانی اور پاکوئی کے لیے ہیں۔ یعنی انھوں نے شاعری کو بطور ڈسپلن نہ سیکھا نہ برتا۔ ان کی شاعری میں ایک طرح کی شدت اور بے تکلفی ضرور ہے۔ لیکن کسی ذاتی اسلوب کی کوشش یا کسی پہلے سے موجود اسلوب کے اتباع کی سعی نہیں ملتی۔ غالب کی زمین میں بہت سی غزلیں اور اچھی خاصی فارسیت کے باوجود ان کے اسلوب پر غالب کا پر تو نظر نہیں آتا۔ کہیں وہ تاریخ و تیر کی یاد دلاتے ہیں، کہیں حسرت موہانی، تو کہیں موتس کی جھلک دکھاتے ہیں۔ اور کہیں وہ محض منظم دلسے زنی کرتے ہیں۔ بے تکلفی اور دل کی بات آسانی سے کہہ دینے کی جبلتیں

سادہ مزاجی کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کی سیاسی شاعری یعنی وہ شاعری جس میں سیاسی موضوعات یا حوالے نظر آتے ہیں اس جگہ اور اس مد تک کامیاب ہوتی ہے جس جگہ اور جس حد تک وہ ان کی اپنی واردات کے ساتھ اگر تمام دنیا کی نہیں تو کسی اور کی واردات کا رنگ اختیار کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ترکوں کی فتح سمرندے بطور مسلمان مجھے جتنی بھی خوشی ہو اور اس خوشی کی وجہ سے مجھے ان اشعار سے جتنی بھی ہم دروی ہو کم ہے۔ لیکن شاعری کا تسلسل یہ ہے کہ وہ اپنوں کے علاوہ دوسروں کو بھی یقین کی دولت بخشی ہے۔ ترکوں کی فتح مسلمانوں کے لیے مسرت افزا ہوگی۔ لیکن جب تک اس فتح کو کسی ایسے وقوعے کے طور پر نہ پیش کیا جائے کہ وہ وقوعہ خود اپنی جگہ پر مسرت افزا بن جائے اس موضوع پر کبھی ہوتی شاعری محض مخلوم اظہار خیال رہے گی، شاعری نہ ہوگی۔

عالم میں آج دھوم ہے فتح تبیین کی سن لی خلیفہ قیدی گوشہ نشین کی
شیطان جلد باز کا جادو نہ چل سکا تفسیر آج ہو گئی گیدی تبین کی
ایمان واقعی ہو اگر غیب پر تو پھر بو آئے ہر امید سے حتیٰ یقین کی

میرا مطلب یہ ہے کہ موضوع سے ہم دروی شاعر اور قاری میں مشترک ہو تو بھی شاعری کا وجود میں آنا ضروری نہیں۔ کولرج نے درست کہا ہے کہ کسی بڑی سے بڑی نظم کو بھی ہم پامال کر سکتے ہیں اگر ہم اس اصل روح کا خیال نہ رکھیں جس نے اس نظم کو جنم دیا۔ اس لیے کہ نہ دیکھیں جس میں وہ کبھی گئی ہے۔ ان رسوم کا خیال نہ رکھیں جن کی وہ پابند ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعری کی واضح اور ظاہر شدت خلوص ہی نظم کے لیے کافی ہے۔ اسی لیے کولرج لہجے کا بھی ذکر کرتا ہے، یعنی اس تاثر کا جو اس نظم سے پیدا ہوتا ہے۔ اگر تاثر تبلیغ یا محض جوش یقین کا ہے تو ضروری ہے کہ جس چیز کی تبلیغ کی جا رہی ہے یا جس چیز پر یقین کا اظہار کیا جا رہا ہے اس میں سب لوگوں کو یقین ہو یا اگر یقین نہ ہو تو نظم کی حد تک وہ یقین پیدا ہو جائے اور عدم یقین منسل ہو جائے۔ اسی کو کولرج شاعری کا مخصوص تفاعل کہتا ہے۔ یعنی عدم یقین کا تعلق یا مندرجہ ذیل شعر میں یقین اور حتیٰ یقین کی بات تو ہے۔

ایمان واقعی ہو اگر غیب پر تو پھر بو آئے ہر امید سے حتیٰ یقین کی

لیکن شاعر کے واضح اور ظاہر خلوص کے باوجود یہ شعر عدم یقین کا تعلق نہیں پیدا کرنا کیوں کہ اگر یقین منطق کا محتاج نہیں تو عدم یقین بھی منطق کا محتاج نہیں۔ شاعر ہمارے عدم یقین

کو معطل یا مسخ کرنے کے لیے غیر منطقی یا لامنتقی طریقے استعمال کرتا ہے۔ جہاں زور بیان اور جوش بیان اور منطق کی بات آئی، قاری کا عدم یقین اور بھی زور مارنے لگتا ہے۔ اس وجہ سے قصیدہ نگار شاعر اس وقت کامیاب ہوتا ہے جب وہ ہم پر ظاہر کردیتا ہے کہ میں آپ کے یقین کو نہیں بلکہ آپ کے تخیل کو متحرک کرنا چاہتا ہوں۔ قصیدے میں بیان کردہ "حقائق" کی سچائی کسی کے درمیان مشترک نہیں ہوتی، حقیقت کہ مدح بھی ملتا ہے کہ یہ سب خرافات ہے، بجز اس ہے، حقیقت نہیں۔ پھر بھی قصیدہ اگر شاعری بننا ہے تو اسی لیے بنتا ہے کہ شاعر آپ کی منطق کو برا سمجھتا نہیں کرتا۔ یہیں پر وہ رسوم بھی کام آتے ہیں جن کا کولریج نے ذکر کیا ہے۔ غزل کے بھی بعض رسوم مقرر ہیں اور اسی لیے میں نے شروع ہی میں کہہ دیا ہے کہ تقریباً تمام غزل تھوڑی سی محنت اور معنی بینی اور لفظ شناسی کی مشق کے بعد سیاسی بھی، ملحوظ رہے میں نے صرف سیاسی نہیں کہا، سیاسی بھی کہا ہے) قرار دی جا سکتی ہے۔ محمد علی جوہر اور نضر علی خاں میں یہی فرق ہے کہ محمد علی جوہر کی بہترین شاعری ان رسوم کے اندر ہے جو اس وقت غزل کے لیے مقرر تھے۔ جہاں وہ دائروں سے باہر نکلے وہ عمومی حکمت اور نعرہ بازی اور نثریت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے جو بظاہر غزل کے رسوم کے اندر ہے۔

تجھے ہے قوت بازو پہ عزتِ حسن پر ہم کو
لگا دے زور تو سارا تری نڈر کجیاں نکلتے

لیکن غزل کے مزاج شناس جانتے ہیں کہ شعر کی اساس "قوت بازو" پر ہے جو معشوق کی رومیاتی صفت نہیں ہے۔ معشوق خون خرابا کرتا ہے لیکن زور بازو کے بل بوتے پر نہیں بلکہ زور حسن کے بل بوتے پر۔ دست بازو سے قاتل اور زور بازو سے قاتل کی بات بھی اگر ہوتی تو اس کے حسن کے حوالے سے پہلو ان کے طود پر نہیں۔ شعر زیر بحث میں دوسرا صبح معشوق کو پہلوان ثابت کر کے اسے غزل کی روایت سے خارج کر رہا ہے۔ لیکن جب غزل کی روایت سے خارج ہو گیا اور کسی دوسرے فریم میں نہیں آ رہا ہے تو پھر شعر باقی زور بازو۔ صرف ایک مبارز طلبی رہ گئی۔ اس طرح سیاسی شاعری میں سے شاعری منہا ہو جاتی ہے۔ اور محض سیاست، وہ بھی ایک وقتی تاثر کی شکل میں باقی رہ جاتی ہے وہی حالت مندرجہ ذیل اشعار کی ہے۔

چند روزہ عیش ہے یہ جنتِ شداوکا اس طرح ہرگز نہ ہوگا فیصلہ بنداؤ کا
 شداوکا جنتِ غزل کی رسومات میں داخل ہے، لیکن بنداؤ کی مناسبت کے باوجود شعرِ محض
 اخباری بیان ہے۔ کیوں کہ جنتِ شداوکا کا تذکرہ کسی شعری تجربے یا کسی روسیائی بیان کے
 لیے نہیں بلکہ ایک سیاسی اور غیر شعوری نتیجہ نکالنے بلکہ اس نتیجے کا اعلان کرنے کے لیے کیا گیا
 ہے۔ مشکل یہ آہری ہے کہ جب کسی پیچک واقعے کا مخصوص طور پر ذکر کیا جاتا ہے تو شعرِ مبتدل
 ہوتا ہے کسی کم تر درجے کے ذریعہٴ اظہار کا نمونہ معلوم ہونے لگتا ہے اور جب کسی واقعے
 کا ذکر مخصوص طور پر نہ کیا جائے تو شعر ایک عمومی بیان ہو جاتا ہے جس کو سیاسی رنگ دے
 بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی۔ مثلاً مندرجہ ذیل شعرِ غزل کی روایت میں ہے لیکن اس کا بیان
 اتنا عمومی ہے کہ اسے سیاسی معنی دے جائیں یا نہ دے جائیں کوئی فرق نہیں پڑتا ہے
 اس پر کیا موقوف کہ اور بھی ظلم نکم کچھ بھی باقی ہو جو ظالم حوصلہ بے داد کا
 اس بات سے قطع نظر کہ شعر معمولی ہے، اس کے سیاسی معنی اس قدر عمومی اور پتلے ہیں کہ اس شعر
 کا سیاسی ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ اب مندرجہ ذیل شعر دیکھیے۔ یہ بھی ایک مخصوص واقعے پر ہے،
 لیکن اس میں شعر کا رنگ آگیا ہے۔

قید ہے قیدِ غلامی و دہرس کی تید کیا دیکھو کب ہو خاتمہ اس قید بے مبادا کا
 قید بے مبادا اور قیدِ غلامی کے سیاسی معنی ظاہر ہیں۔ یہ فقرے غزل کی روایت میں بھی اعلیٰ
 ہیں۔ اس طرح شعر کا سیاسی پہلو ظاہر ہو گیا اور روایت بھی برقرار رہی۔ لیکن یہ اعلان درجے
 کا شعر نہیں ہے کیوں کہ نہ اس کے معنی بہت دور تک جاتے ہیں اور نہ اس کے الفاظ میں کئی
 ایسا حسن ہے جو اس کا ذاتی یا اضافی حسن بن جائیں۔ کسی مفردہ موقع پر (مثلاً کسی مدت
 کے لیے سزائے قید ملنے پر) یہ شعر بڑھا جاتے اور پڑھنے والا غلام ملک کا باشندہ ہو تو
 شعر کی اثریت میں اضافہ ہو سکتا ہے۔ لیکن وہ اثریت جو خارجی حالات و شرائط کی اس درجہ
 محتاج ہو کہ اس کا وجود ان حالات و شرائط پر منحصر ہو، شعر کی خوبی نہیں ہو سکتی۔ دراصل
 محمد علی جوہر کی سیاسی شاعری بھی اسی وقت شاعری کے زمرے میں آتی ہے جب وہ مذہب کو
 سیاست کے پس منظر میں یا سیاست کو مذہب کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ ان کی زیادہ تر کامیاب
 شاعری میں سیاسی موضوعات کو مذہبی استعاروں میں یا مذہبی موضوعات کو سیاسی استعاروں
 میں بیان کیا گیا ہے۔ مثلاً غلامی کے موضوع پر یہ شعر دیکھیے۔

بت پرستی کا نشان طوق غلامی کم ہے کیا ضروری ہے کہ تشنہ بھی نہ پوٹا کر بھی ہو
یعنی یہاں وہ غلامی کو کفر کے برابر گردان رہے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے امام حسینؑ
کو استعارہ بنا کر اپنے بہترین اور شہود ترین شعر کہے ہیں۔

قتل حسین اصل میں رنگ یزید ہے اسلام زندہ جوتا ہے ہر کر بلا کے بعد
ستم سے کچھ نہ ہوا اب کلا ستم گر پر ابھی کچھ اور بھی باقی ہے قتل عاک کے بعد
فرصت کے خوشامد شہر و یزید سے اب آؤ طلے پر دی پنج تن کہاں
پیغام ملا تھا جو حسین ابن علیؑ کو خوش ہوں وہی پیغام قضا میرے لیے ہے
خود خضر کو شبیر کی اس تشنہ لمبی سے معلوم ہوا آب بقا اور ہی کچھ ہے

لیکن مذہب اور سیاست کا یہ اجتماع محمد علی جوہر کے یہاں ہمیشہ اتنی تکمیل کے ساتھ نظر نہیں
آتا۔ ان پر مذہبیت کا جوش غالب ہے اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ محمد علی جوہر کی مذہبی شاعری
ان کی سیاسی شاعری سے بہتر ہے۔ جہاں وہ سیاسی افکار و نظریات یا صورت حالات کے
بجائے صرف ذاتی حوالے سے حبیبہ شاعری کرتے ہیں وہاں ان کی عام سطح بلند ہو جاتی ہے
لیکن شاعرانہ حقیقت اور عام منطقی حقیقت میں فرق نہ کرنے کی وجہ سے شعر میں ایک خوش
گوار سی تیزی کے باوجود کوئی نئی حقیقت سامنے نہیں آتی۔

گراں ہوا ب تو شاید سر گل بھی کچھ ایسے ہو گئے خوگر قفس کے
ملی ہے قید آزادی کی خاطر ہے نہ پڑ جائیں کہیں دونوں کے چکے
جس نے ہنگامہ عدالت کا تری کیا، اس گنہ گار کو اک روز جزا اور ہی
ہم کو خود شوق شہادت ہے گواہی کسی فیصلہ کر بھی چکو مجسم اقراری کا
سرور کین لا تحزن کو لبشر کے عیاں پایا اسیر قید تہائی کو مست و شادمان پایا

میں سیاست کا طالب علم نہیں ہوں اس لیے محمد علی جوہر کی سیاسی سوچ و بصیرت
کے بارے میں کوئی رائے نہیں دے سکتا۔ لیکن ان کی سیاسیات میں ایک طرح کی سیما بندی
اور بے قراری ضرور تھی۔ سیما بندی دہلی اور بے قراری ان کی شاعری میں اچھا اور بُرا دونوں
اثر رکھتی ہے۔ مثلاً اسی سیما بندی کی بنا پر وہ منفرد اسلوب نہ اپنا سکے نہ ایسا کر سکے۔ لیکن
اسی کے باعث ان کی تمام شاعری حرکت اور بے چینی اور شور کے استعاروں اور پیکروں سے
بھری ہوئی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ غالب کی طرح نئی نئی صورتیں نہیں پیدا کرتے۔ ان کا ذہن

حقیقی طور پر استعاراتی نہیں ہے، جیسا کہ میں نے اوپر کہا ہے، وہ شاعرانہ حقیقت واقعی یا منطقی حقیقت میں فرق نہیں کرتے، جب کہ اس فرق کے بغیر یا اس کے احساس کے بغیر استعارہ وجود میں نہیں آتا۔ لیکن استعارہ کی اس کمی کو محمد علی جوہر نے تکرار کے ذریعہ ایک حد تک پورا کر لیا ہے۔

دستِ وحشت سے شکایت پاؤں کے حمالوں کو ہے
دل میں کھٹکا جا کے ہر وہ خار جو دامن میں تھا
تاقی جوہر کے ہاتھوں سے نہ چھوٹا حشر تنگ
کس بلا کا خون ظالم کی رگِ گردن میں تھا
ہوا تھا قیدِ فصلِ گل میں جو مرغ اس کو گلشن میں
قفص سے چھٹتے ہی صیدِ غم جو رُخزاں پایا

مجھ سے مقابلے کی کسے تاب ہے دلے میرا لہو بھی خوب ہے تیری خنا کے بعد
اک شہرِ آرزو پہ بھی ہوا پڑا غمِ بیل میں مزید کہتی ہے رحمتِ عا کے بعد
لذتِ ہنوزِ ماندہ عشق میں نہیں آتا ہے لطفِ جرمِ تمنا سزا کے بعد

انگ انگ اشعار میں یہ کیفیت اتنی نمایاں نہیں ہوتی جتنی پورے کلام کا بہ یک وقت مطالعہ کرنے پر نمایاں ہوتی ہے۔ محمد علی جوہر بڑے شاعر نہیں تھے لیکن وحدتِ تاثر کی حد تک وہ شاعری کا حقِ یقیناً ادا کر دیتے ہیں۔ انھوں نے سیاست کی دنیا میں اپنے نقوش قدم اس قدر نمایاں چھوڑے ہیں کہ باقی اور میدانوں میں انھیں کسی نشان کی ضرورت نہ تھی۔ یہی بات ان کی بڑائی کا ثبوت ہے کہ سیاسی اور صحافتی پہلوؤں پر تمام تر توجہ صرف کرنے کے باوجود ان کی بہت ساری شاعری آج بھی پڑھنے کے لائق ہے۔

جاں نثار اختر اور نیا استعارہ

تمہ حسین آزاد نے ذوق کے بیان میں لکھا ہے کہ جب وہ اپنا مشہور قصیدہ **ذوق** نہ لے نساٹا اگر کیجئے اسے تحسیر
نظم کر رہے تھے تو ان کا طریقہ یہ تھا کہ شعر کہہ کر کسی کو کھواتے جاتے تھے جب وہ اس شعر پر پہنچے۔

ہوا پر دوڑتا ہے اس طرح سے ابرسیاہ کہ جیسے جائے کوئی فیل مست بے زنجیر
تمام سننے والوں نے بے ساختہ داد دی۔ ذوق آپ دیدہ ہو کر بولے: ہاں میاں بڑا خوبصورت
ہے اور اس کی جوانی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ برساتی ہوا میں تیزی سے اُڑنے والے بادلوں
کے بے نیل مست بے زنجیر سے بہتر تشبیہ یا پسیر مشکل سے دست یاب ہو گا۔ اسی وجہ سے ہواں
سال اقبال نے بھی یہی بیکر شعوری یا غیر شعوری طور پر اسے اڑا لیا ہے۔

ہائے کیا فطر طرب میں جھومتا جاگتا ہر
حالاں کہ مشائی اور نوشعی کا فرق واضح ہے اگر ابر جھومتا جا رہا ہے تو فیل بے زنجیر کی صورت
اڑ نہیں سکتا۔ جھومنے کی رفتار اور ہے، بے زنجیر دوڑنے کی رفتار اور۔ پھر ہائے کا نظریہ ہاں فیلوں
اور غرض برائے بہت ہے۔ ان باتوں کا تذکرہ میں یوں ہی نہیں کر رہا ہوں مقصود یہ ظاہر کرنا ہے
کہ عمر کے ساتھ ساتھ شاعر کی مشائی میں اضافہ تو ہوتا ہی ہے اس کے داخلی ارتعاش کی بھی منزلیں
اُٹے ہوتی رہتی ہیں۔ اب یہ شاعر کی تقدیر یا اس کی صلاحیت اور قوت پر منحصر ہے کہ اس کا ارتعاش
عرصہ تک قائم رہے۔ دیر میں شروع ہوا یا کچھ برسوں ہی میں تمام ہو جائے۔ غالب کو دیکھیے کہ
وہ بیس اکیس برس کی عمر میں ہی اپنا بہترین اسلوب دریافت کر چکے تھے اور ان کے بقیہ پاس

سہل اسی کو مزید سنوارنے سہانے میں گزرے۔ ان کی صلاحیت اس قدر غیر معمولی تھی کہ دماغی ذہنی اور تخلیقی ترقی کے وہ مدارج جو دوسرے شعرا سے برسوں میں طے نہیں ہوتے انہوں نے ایک مختصر عرصے میں تمام کر لیے اور اس کے باوجود ان کے یہاں آخر عمر تک کسی اخطا کا احساس نہیں ہوا اس کے برخلاف مجاز نے اپنی چھوٹی موٹی شخصیت کے پورے امکانات بہت جلد ظاہر کر دیے اور اس کے بعد ان کی شاعری کا سرچشمہ ہی خشک ہو گیا۔ راقعاً آخر عمر تک ترقی کرتے رہے اور اگرچہ ان کی شروعات کی نظموں میں بھی حیرت انگیز فن کارانہ طوالت ملتی ہے لیکن آخر کی نظموں کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ ”خود کشتی“ اور ”انتقام جیسی نظموں کا شاعری ”لے غزال شب“ اور ”آرزو را بہر ہے“ جیسی شاہکار نظموں کا شاعر بن سکتا تھا۔

ترقی پسند شعرا کے ارتقا کی داستان پیشتر اہم نام ہے۔ ان کے سامنے کوئی واضح فن کارانہ معیار نہ تھا بلکہ وہ سماجی اور سیاسی تقاضوں کو فن کارانہ معیاروں کا بدل سمجھتے تھے۔ لہذا ان کی شاعری میں جو تبدیلیاں آئیں وہ اکثر عوامی ضرورتوں کے تحت آئیں، فن کارانہ ارتقا کا حوالہ ان میں نہ تھا۔ شروع شروع میں ترقی پسند شعرا کو سستی روحانی نظائیں گھنے سے عاری نہ تھا۔ مجاز، ساحر، سردار، مہدوم، کیفی، جاں نثار، اختر اور خود فیض جو ان تمام شعرا کے مقابلے میں جذبات کا بے مابا اظہار بہت کم کرتے ہیں، کوئی اس عیب سے یکسر غافل نہیں، عشق میں انقلاب کی آمیزش ذہنی رویے میں کسی تبدیلی کی بنا پر نہیں بلکہ اس وجہ سے ہوئی کہ غالی غولی عشقیہ شاعری سے کوئی سیاسی کام نہیں لیا جاسکتا۔ غزل سے ترقی پسندوں کا احتراز بلکہ اس کی تنہیز اس بنا پر نہیں تھی کہ اس میں عشقیہ جذبات کا اظہار ہوتا ہے بلکہ اس بنا پر کہ اختر حسین رائے پوری وغیرہ نے یہ دریافت کر لیا تھا کہ غزل کا مزاج جاگیردارانہ ہے اس لیے اس کے ساتھ میل جول اچھا نہیں ہے، اسی طرح ترقی پسندوں نے آزاد نظم کو اردو شاعری کے چہرے پر عموماً داغ اس لیے نہیں کہا کہ اس میں فن کارانہ اظہار کی قوت نہیں بلکہ اس لیے کہ فیض، امین، الیٹ وغیرہ جیسے وقت پسند آزاد نظم کے داعی اور مبلغ تھے۔ ترقی پسند بطریقاً آزاد نظم اور غزل کو قبول کرنے پر بڑی مشکل سے راضی ہوئی اور وہ بھی اس وجہ سے کہ جب آزاد نظم بڑے سے بڑے مغربی ترقی پسند شاعروں نے کھلے بندوں برتننا شروع کر دی اور جب غزل کی کثیرالچہت شاعری کے ذریعہ سیاسی مفایم کے اظہار کی آسانیاں نظر آئیں تو ترقی پسند بطریقاً کے پاس کوئی چارہ نہ رہا۔ ورنہ اس بات کی کہ ترقی پسند نظریہ شعر کسی واضح فن کارانہ معیار سے علاوہ نہیں رکھتا اس کی ایک دلیل اختر حسن

لاکھنؤ کی عظمیٰ کی کتاب ”ادوارہ سجدے“ پر تبصرہ ہے ”جو گھنگو“ میں شائع ہوا ہے۔ اختر حسن نے کینی کی خاص سیاسی اور جنگی نظموں کے بارے میں دلی زبان شمارہ ۹۰۱ء کے اگست نمبر میں لکھا ہے کہ ان کی خوش فہمیوں میں کوئی شک نہیں لیکن مستقل شعری قدر نہ رکھنے اور موضوعات کی محدودیت کے باعث ان کی شاعری قیمتِ شائبہ ہے تو اس پر سردار جعفری نے یہ مختصر لیکن تکلفناز نوٹ دیا ہے کہ ادوارہ اس رائے سے متفق نہیں ہے۔

یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ ہر زمانے کی شاعری کی طرح ترقی پسند شاعری کا بھی بڑا حصہ بے جان اور شاعری کے دائرے سے خارج ہے اور ہر زمانے کی شاعری کی طرح ترقی پسند شاعری کا بھی ایک مختصر حصہ نہایت خوبصورت اور اچھی شاعری کے ذمے میں مل جاتا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ترقی پسند شعرا کی اچھی شاعری ان کے نظریے کی وجہ سے نہیں بلکہ اس کے باوجود ہے اور نہ نظریاتی حیثیت سے تو اختر حسین دے پوری کا خیال بالکل درست تھا کہ غزل کا مزاج جاگیر دار اور اس کی فکر مائل انحطاط ہے (یعنی ترقی پسند نظریے کی روشنی میں یہی نتیجہ نکلتا ہے) ترقی پسند شعرا کی سلامت شیخ سہتی جو انہیں کھینچ کھینچ کر کسی طرح غزل کی طرف لے آئی۔ آئے وہ جس راستے سے ہوں لیکن پہنچنے میں ایک جگہ پر۔ کیوں کہ غزل نے ان کی شعری کائنات کو اپنی مخصوص وسعت و وقار سے روشناس کرایا۔

کہنا مجھے یہ تھا کہ ترقی پسند شاعروں کے یہاں شعری ارتقا یا انحطاط کی ان منزلوں کو تلاش نہیں کیا جاسکتا جو عام طور پر شعرا کے یہاں نظر آتی ہے ان کے یہاں خارجی دباؤ داخلی اپرک پر اکثر حاوی رہا ہے۔ لہذا ان کا میلان کبھی کسی طرف رہا ہے تو کبھی کسی اور طرف۔ ایسی صورت حال میں ان کے بہترین شعرا کے یہاں اچانک گھنگنگی کے منظر اکثر دکھائی دیتے ہیں (گھنگنگی یہاں افسردگی کی ضد نہیں بلکہ کھل اٹھنے کے معنی میں ہے) جہاں شاعر آخر کی تازہ غزلیں اسی کی تین مثال ہیں۔ جہاں شاعر آخر کے بارے میں ایک حالیہ انگریزی مضمون میں کہا گیا ہے کہ وہ ہر کسی نظریے

ادب کے پابند ضرور ہیں لیکن اس پابندی کے باوجود وہ سگت بند اور مشروط طرز احساس و اظہار کے قائل نہیں۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ اگر یہ مضمون آرو میں لکھا گیا ہوتا تو اس میں یہ بات کس طرح بھی جاتی کہ ان کی ہماری زبان میں ترقی پسند نظریے شعری جس صورت کو سرکاری ترقی پسندوں نے قبول اور رائج

کیا ہے اس کی رو سے انفرادیت بہت بڑا گناہ ہے کیوں کہ انفرادیت disruption اور انفرادی تجاویز جھڑتی جاتی ہیں۔ اسی وجہ سے سردار جعفری کا خیال ہے کہ conformity یعنی یکسانیت

کوئی بُری چیز نہیں، جب انفرادی تپاخیوں کو فروغ ہو گا تو تھوڑی بہت انفرادی بھی ہوگی۔ ظاہر ہے کہ انفرادی نظم و ضبط کے ساقی ہے۔ سیاسی اعتبار سے تو نظم و ضبط بُری عمدہ چیز ہے لیکن ادب کا میدان سیاسی اگھاڑا تو ہے نہیں یہاں تو طرح طرح کی لڑیوں رائج ہونا لازمی ہے۔ مشکل یہ ہے کہ سکہ بند ترقی پسندی کا عقیدہ یہ ہے کہ انفرادی تپاخیوں کو ادب سے گزر کر سیاست میں بھی در آتی ہیں حالانکہ یہ خیال درست نہیں، کم سے کم اس حد تک کہ ادب سے لطافت اندوز ہونے کے لیے کسی مخصوص عقیدے پر کاربند ہونا ضروری نہیں، اگر میں صوفی نہ ہوتے ہوئے بھی رومی کو پسند نہ ہوتے ہوئے بھی گیت گورنہ کو رومی کیسے تو تک نہ ہوتے ہوئے بھی دستہ فلسفی کو براہ اور پسند کر سکتا ہوں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ میری انفرادی تپاخیوں کچھ بھی ہوں وہ دوسروں کی تپاخیوں سے اس طرح متاثر رہ نہیں ہوتیں کہ ایک سچائی دوسری کو منسوخ یا بخرود کر دے۔ جاں نثار اختر کا بھی یہی معاملہ ہے۔ ذاتی طور پر وہ مارکسی ہیں مگر مجھ سے پوچھا جائے کہ سیاست کی سطح پر میرے کیا عقائد ہیں تو میں جانتا ہوں کہ دایرہ برائیں بازو کو ترجیح دوں گا۔ میں خود کو برٹرنڈ رسل کی طرح لیبر سوشلسٹ سمجھتا ہوں (یہ اور بات ہے کہ وہ برائیں سیاسی نقطہ نظر والے برٹرنڈ رسل کے نام سے بھی اسی طرح بد کہیں گے جس طرح سارتر پر لاولی سمجھے ہیں) لیکن اس بات کی پروا کیے بغیر کہ بعض لوگوں کی نظر میں اظہار ذات یا فرد کی فردیت کا احساس ایک disruptive رجحان ہے، میں اپنے اس حق کا اعلان کروں گا کہ اظہار ذات اور احساس فردیت پر تمام چیزوں کو موٹھ کروں۔ میں جاں نثار اختر سے اس بات کی توقع نہیں رکھتا کہ وہ ساٹھ سال کی عمر میں generation gap کو پا کر گریں گے اور نہ میں یہ چاہتا ہوں کہ وہ اپنے سیاسی عقائد ترک کر دیں بلکہ میں تو یہ چاہتا ہوں کہ وہ اپنی فردیت کا اظہار اپنے عقائد کے ساتھ ساتھ کریں تاکہ گراں گوش اور گراں خواب نقادوں کی بے خبری کم ہو۔

نئی غزلوں کے جاں نثار اختر اور گھر آگن کے جاں نثار اختر کو اس خیال سے ایک نہ بھنا چاہیے کہ دونوں میں روایتی جذبے کی جگہ ذاتی جذبے کا اظہار ہے نہ گھر آگن کی شاعری اپنی تمام سادگی اور مصومیت اور باطن گھر بطون کے باوجود محدود اور اکہری شاعری ہے اس میں مقامی استعارے کے سوا کوئی وسیع استعارہ یا زندگی کا کوئی پیچیدہ تجربہ نہیں ہے۔ اس کے برخلاف غزلوں میں مقامی استعارہ بہت کم ہے اس کی جگہ وسیع تر استعارہ تلاش کرنے کی ایک مسلسل کوشش ہے وسیع تر استعارے کی ایک شکل یہ ہے کہ وہ پورے شعر

پر محیط ہوتا ہے یعنی پورا شعری استعارہ بن جاتا ہے۔ ایسے شعر میں جو واردات بیان کی جاتی ہے وہ مقامی مفہوم کے ساتھ ایک نسبتاً غیر قطعی پہم لیکن معنی خیز مفہوم بھی رکھتی ہے۔ اس کی انتہائی صورت دہ بات ذرا دل چسپ بھی ہے، کافکا کے انسانی ادب میں نظر آتی ہے۔ انتہائی اس لیے کہ کافکا کے یہاں معنی کی کثرت اور مسؤیت کی شدت کا احساس قدم قدم پر ہوتا ہے لیکن مقامی مفہوم تقریباً عیناً ہونے کی وجہ سے وہ صورت پیدا ہو جاتی ہے جس کو اربک ہیٹلر شفات اہہام ”کہتا ہے۔ جہاں اشارہ آخر کے یہاں مقامی مفہوم سے ہی وسیع تر مفہوم بھی حاصل ہوتا ہے۔ مندرجہ ذیل غزل میں مرد کی تنہائی یا اس کی انفرادی رجس میں شکست خوردگی کا شائبہ نہیں بلکہ جو ایک فطری احساس کا حکم رکھتی ہے (مقامی مفہوم ہے)۔

آئے کیا کیا یادوں نظر حب پڑتی ان دالوں پر

اس کا کاغذ چپکا دینا گھر کے روشن دالوں پر

آج بھی جیسے شانے پر نم ہاتھ برے دکھ دیتی ہو

چلتے چلتے رک جاتا ہوں ساری کی دکانوں پر

سستے داموں لے تو آتے لیکن دل تھا بھرا آیا

جانے کس کا نام کھدا تھا پیتل کے گل دالوں پر

شہر کے تپتے فٹ پاتھوں پر گاتو کے موسم ساتھ چلیں

بوڑھے برگد ہاتھ سارکھ دیں میرے جلتے شانوں پر

اس کا کیا سن بھید باتیں اس کا کیا انداز کہیں

بات بھی میری سننا چاہے ہاتھ بھی لگے کانوں پر

اب ان اشعار پر فردا فردا غور کیجیے۔ جن دالوں پر نظر پڑتی ہے وہ کسی گھر کے ہیں، ایسے

گھر کے جن میں شاعر کسی کے ساتھ رہتا تھا۔ منظر بچپن کا معلوم ہوتا ہے لیکن روشن دالوں پر

کاغذ چپکانے کا کیل واضح نہیں ہے۔ ممکن ہے بزرگ یا گھر کے روشن دان ہوں۔ ممکن ہے نگر

بچپن کا نہ ہو بلکہ جو اتنی کا ہوا اور روشن دالوں کے شکستہ خیشوں پر کاغذ چپکانا محبت اور فلسفی

کی طرف اشارہ کرتا ہو۔ ممکن ہے روشن دالوں سے چھپتی ہوئی روشنی کو روکنے سے گھر طیارہ

مالوں فضائیں نیم روشن خلوت اور دوستی سے بھری ہوئی تنہائی کا احساس زیادہ کرنا مقصود ہو،

بہر حال ان یادوں میں کسی محبوب شخصیت کے کھر جانے کا تاثر ظاہر ہے اور محبوب شخصیت میں

مخصوصیت اور اپنائیت کی بھی ایک ادا ہے جس کی کمی شاعر کو عصر حاضر میں محسوس ہوتی ہے دوسرے شعریں ایسا لگتا ہے کہ وہی مصوم اور محبوب ہستی بچپن یا لڑکپن یا نوجوانی کی منزل سے گزر کر وسط عمر کی بحرِ پر اپنائیت تک پہنچ کر اٹک ہو گئی۔ ساری کی دکانوں پر شعلہ کر رک جانا اور یہ محسوس ہونا کہ کسی نے کندھے پر ہاتھ رکھ دیا، اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ گم شدہ ہستی کو حسین ساریوں میں طبوس دیکھنے کی تمنا تھی جو شاید کبھی پوری نہ ہو سکی۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ خود بقول نابک ساریوں کو شوکیں میں بھی ہوئی دیکھ کر شاعر کی چشمِ غفلت حرکت میں آ جاتی ہے اور وہ گم شدہ ہستی کو ان میں طبوس دیکھ لیتا ہے۔ اب شانے پر رکھا ہوا ہاتھ ایک اور مفہوم اختیار کر رہا ہے۔ شوکیں میں لگی ہوئی ساری پہلے محبوب ہستی کے بدن پر سمجھتی ہے، پر وہ ہستی دکان سے مل کر خود بخود شاعر کے پہلو میں کھڑی ہو جاتی ہے۔ گڑیا لکھ کے روشن دافن سے جھانکتی ہوئی گڑیاں زندہ ہو جاتی ہیں اور بچک بچک کی لڑائی بن کر آنکھیں کھول دیتی ہیں۔ تیسرے شعریں چیل کے گل دانوں پر کندہ ہوا گم نام نام اسی گم شدہ ہستی کی علامت بن جاتا ہے۔ جس طرح اپنے نابک سے ناب ہو کر گل دان لگی گلی آوارہ ہیں اور ہر اس خریدار کے رحم و کرم پر ہیں جو چند پیسوں کے عوض انھیں خریدنا چاہے (لیکن پھر بھی ان پر نابک کا نام منقش ہے) اس طرح محبوب ہستی سے جدا ہو کر شاعر کی شخصیت اور حوری اور کم قیمت ہو گئی ہے۔ بقول احسن اللہ دہلیان سے

ہم سرگردشت کیا کہیں اپنی کو مثل خار

با مال ہو گئے ترے دامن سے چھوٹ کر

لیکن اس کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ ممکن ہے گل دانوں پر اس گم شدہ ہستی کا نام منقش ہو اور گل دانوں کا بازار میں آنا اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہو کہ ان کی مالک کا سارا اثاثہ تتر بتر ہو گیا اور خود اس کا نام صفحہ ہستی سے مٹ گیا۔ تیسرا پہلو یہ ہو سکتا ہے کہ ممکن ہے گل دان کسی نے کسی کو تحفہ دے دیوں اور اب تحفہ پانے والی یا داسے کے آنچر بن جانے یا تقلیب حال کی بنا پر وہ کباڑی کی دکان پر آ گئے ہوں۔ ہر حال سستے دامنوں میں سے داسے یہ گل دان ہر صورت میں گم شدگی، علاحدگی اور تیرگی کی علامت ہیں اور گم شدگی یا تیرگی کی علامت بھی اور محزونوں کا ایک حصہ ہے یا اس میں اضافہ کرتی ہے۔ جو تھے شعریں جدید تہذیب کے اس بحران کا ذکر ہے جس کی وجہ سے ہمارے ملک کی آبادی کا ایک معتدبہ حصہ دیہات سے ہجر کی طرف کشال کشال گامزن ہے۔ بوڑھے برگد گانوں کی سادگی اور قوت کے علاوہ اس کی عارفانہ عقل مندی کی بھی علامت ہیں۔ برگد کا درخت صرف

دھوپ سے اماں نہیں دیتا بلکہ اپنی تڑپندی مضبوطی اور طویل المعمری کی بنا پر ایک طرح کا پدری بیکر Father Image بھی ہے اور شہر کی تپتی سڑکوں پر صرف پاؤ ہی نہیں چلتے بلکہ شہری آب و ہوا ہی بے مہر اور خود غرضی سارے جسم کو جلا ڈالتی ہے۔ آخری شعر میں پہلے شعر کی لڑکی پھر نظر آتی ہے، لیکن اب شاعر کی شخصیت تھوڑی بہت خورجِ معلوم ہوتی ہے وہ اسے محبت کا تجربہ کرنے کی ترغیب دے رہا ہے۔ لڑکی طعنت بھی ہے لیکن معصومیت یا شوخی کی بنا پر وہ ہر بار کانوں پر ہاتھ رکھ لیتی ہے جو بھی ہو لیکن شاعر متبادلہ خیال میں ناکام رہتا ہے۔

اس طرح غزل کا مرکزی تاثر جسے تنہائی اور اندرونی کانامہ سے کہتے ہیں تجربے کی روشنی میں کئی اور طرح کے تاثرات میں بکھر کر غزل کی معصومیت میں اضافہ اور خود مرکزی تاثر کی پشت پناہی کرتا ہے۔ غزل کے لیے مرکزی تاثر کوئی ضروری نہیں ہے لیکن اس کا ہونا کئی عیب بھی نہیں اور اگر مرکزی تاثر مختلف تجربات سے مل کر بنا ہوا مختلف استعاروں کے ذریعے ظاہر ہو (میساکہ غالب کی غزل "موت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے" میں ہے) تو یہ اس کا بہت بڑا حسن ہے۔ غزل میں جذبے کا اظہار کوئی بڑی بات نہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ جذبہ سطلی نہ ہو۔ سطلی سے مراد یہ ہے کہ جذبہ ایسا نہ ہو جس تک دست و پیش پا افتادہ یا عاسیادہ الفاظ کے ذریعہ ہی ہو جائے۔ اپنی اوائل شکل میں اکثر جذبات سطلی ہوتے ہیں لیکن ایسا شاعر ان میں جانِ نثار آخر کی طرح مختلف تجربات شامل کر کے اور ان کے لیے طرح طرح کے استعارے تراش یا تلاش کر کے انہیں گہرائی بخشتا ہے۔ نام نہاد اخلاقی یا انقلابی شاعری کا عیب یہ نہیں کہ اس کا جذبہ سطلی ہوتا ہے بلکہ یہ کہ اس میں بیان کردہ جذبہ مختلف اظہار تجربات کے ساتھ مکمل مل نہیں سکتا۔ وجودی ادب کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ اگرچہ وہ اخلاق کا پرچار نہیں کرتا لیکن چونکہ وہ انسان کے ذاتی تجربات و احساسات اور اس کے داخلی مسائل کی گہری چھان بین کرتا ہے اس لیے اس میں بنیادی اخلاق اور انقلابی اقدار نام نہاد اخلاقی یا انقلابی ادب سے نیا وہ ہی ہوتی ہیں۔ یوٹوشنکو Evushenko کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ لوگ نہیں مرتے بلکہ ان کے ساتھ دنیا میں مرجاتی ہیں۔ ہر ایک فرد جہاں میں وہ دنیاؤں سے خطاب بہت پہلے کہ گئے ہیں۔ کارل پاپرماؤی دنیا کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے۔ ایک تو ذات کو دوسرا طبیعی دنیا (شہر، درخت، پہاڑ، دریا وغیرہ) اور تیسرا حصہ وہ تمام ادارے اور سماجی ماحول جو انسان کے ہی خلق کردہ ہیں لیکن جو اپنے خالق کے تابع نہیں ہیں (حکومت، سماج، تہذیبی اور تمدنی

تحریکات وغیرہ شاعر ذات کا اظہار کرتا ہے لیکن باقی دو دنیاؤں سے غیر متعلق نہیں ہوتا۔ نکتہ صرت یہ ہے کہ باقی دونوں دنیاؤں میں شاعر سے اپنا وجود زبردستی نہیں منوا سکتیں بلکہ وہ ان کو بہتے میں آزاد ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو وہ صرت عکراہر اور طہیات کا غلام ہو کر رہ جائے۔ جانِ شاعر اختر اس نکتے سے اجماعی طرح واقف ہیں۔ وہ انسان کی بے چارگی اور قوت و دونوں کا احساس رکھتے ہیں لیکن اس حقیقتِ حال سے بے خبر نہیں ہیں کہ رومانی سطح پر شکست کھانے کے بعد انسان اپنی تمام تر قوت کے باوجود فطرت کے اس قول کی تصدیق کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ بد نصیب انسان تھا، فخریہ، حافظ، پارہ پارہ ہو کر خاک میں تھرا ہوا ہے۔ اس کے چاروں طرف سانپوں نے گھر بنا لیا ہے اور تم اس کی خاطر ان سانپوں سے بھی محبت کرنے پر مجبور ہو۔ وہ لوگ جو تمام دنیا کی عظیم الشان چمید کی کو انقلاب اور رجعت پسندی کے سفید و سیاہ آئینوں میں دیکھنا پسند کرتے ہیں، فطرت یا بودیہ کی سی کرناک رہائیت کو کیا پہنچیں گے۔ ان کے لیے سودا اور موتن کا روایتی اظہار بھی بند کتاب کے مانند ہے۔

سودا!

دل کے ٹکڑوں کو بفل بیچ لیے پھرتا ہوں
کچھ علاج اس کا بھی اسے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

موتن!

دروہے جاں کے عوض ہر رنگ و پے میں ساری
چارہ گر ہم نہیں ہونے کے جو درماں ہوگا

جانِ شاعر اختر اس کرب سے بھی واقف ہیں اور اس وجد آئیز مسرت سے بھی جو مختلف لمحوں میں انسان کا حصہ ہوتی ہے انسانی وجود اگر کھٹار کے الفاذا میں مہیاری مرگ — Sickness unto death میں گرفتار ہے تو اس میں شاعر کا قصور کیا ہے۔ اپنے کیے کی ذمہ داری اپنے ہی اوپر ہے اور اندرون ذات کی کرید میں جو بھی ہاتھ آئے اسے قبول کرنا ہی پڑتا ہے۔

کیا بھولے رات کے راہی راہ سنسان پڑی ہے
جھٹک کے پھینک دو پھلوں پہ خواب جتے ہیں
اسی سبب سے ہیں شاید عذاب جتے ہیں

ہم کو گزری ہوئی صدیاں تو نہ پہچانیں گی آنے والے کسی لمحے کو صدا دی جائے
میں سو بھی جاؤں تو کیا میری بند کھولیں تمام بات کوئی جھاگتا لگے ہے مجھے
گزر گیا ہے کوئی لمحہ سحر کی طرح ابھی تو میں اسے پہچان بھی نہ پایا تھا
ہم سب سے پہلے قتل جسے تم گواہ ہو مرنے پہ دوسروں کو ابھار آئے یہ نہیں

ان اشعار میں جو شخصیت بھلکتی ہے وہ نہ مرلیانہ ہے نہ صحت مند، بلکہ شخصیت اس قسم کی لامبنی تفریقات کی سطحیت اور لغویت کو اچھی طرح واضح کرتی ہے۔ صحت مند ہونا لیکن شاعر نہ ہونا اتنا ہی بڑا ہے جتنا مرلیانہ ہونا لیکن شاعر نہ ہونا۔ شاعر کو شاعر اسی لیے کہتے ہیں کہ وہ زندگی سے واقف ہوتا ہے، اپنی شخصیت کے حوالے سے۔ وہ اسی شخصیت کے حوالے سے دوسروں کو بھی ان کی اصلیت سے متعارف کراتا ہے۔ وہ شاعری کیا جسے پڑھ کر ہم اس کے بارے میں تو کچھ سیکھ لیں لیکن اپنے بارے میں کچھ نہ جان سکیں۔ ان معنوں میں جاں نثار اختر کی غزل اردو کی بہترین غزل کی روایات سے وابستہ و پیوستہ ہے۔ ان کی غزل میں مندرجہ بالا اشعار کی حیثیت استثنائی نہیں، عمومی ہے۔ یہ عمومی بات کی خوشگوار دلیل ہے کہ ان کی شاعری آج بھی روز روشن کی طرح چمک رہی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ ہمارے عہد کی شاعری میں جاں نثار اختر کی غزل اپنی مضبوط انفرادیت، شائستگی اور دروں مینی اور سکہ بند تصورات سے بے خوف ہرگز شاعرانہ اظہار پر اسرار کی وجہ سے نمایاں ہے۔

الریب — جدید نظم کا شاعر

میں اپنی عادت کے خلاف یہ مضمون ایک مغربی نقاد کے قول سے شروع کرنا چاہتا ہوں، اس لیے کہ اس میں کچھ ایسی باتوں کا تذکرہ ہے جن پر اردو کے نقادوں نے پہلے غلوں نسبتاً کم توجہ کی ہے۔

بڑی چھان بین یا عمل کا ہر خط اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ ہم ان تنقیدی مسائل کی طرف واپس جائیں جو وہ ہمارے سامنے لاتا ہے۔ آخری تجربے میں وہ مسائل مابعد الطبیعیاتی ثابت ہوتے ہیں اور مابعد الطبیعیاتی انتہا بات اور تعینات کو ہمارے رو پر و کر دیتے ہیں چاہے ہم انہیں مابعد الطبیعیاتی مانیں یا نہ مانیں۔ مابعد الطبیعیات کو پسند کریں یا نہ کریں۔ انسان کس طرح کا ذی وجود ہے، وہ کس طرح کی دنیا میں اپنا وجود رکھتا ہے، انسانی زندگی اگر کوئی معنی رکھتی ہے تو وہ کیا ہے، یہ سب مانے ہوئے مابعد الطبیعیاتی سوالات ہیں۔ (لاوب کا مطالعہ دراصل اس کے ”کافی“ ہونے کا مطالعہ ہے) کافی ہونے کی اس حیثیت کو آسانی کے لیے اس طرح واضح کیا جاسکتا ہے (۱) اظہار کا کافی ہونا (۲) لاویب اور لاوب کا [اپنے پورے (آفاقی) تناظر میں کافی ہونا۔ (والٹر راشن، تنقید بطور مکالمہ)

مجھے اس بات سے فی الحال کوئی بحث نہیں ہے کہ مفقود بالا دنیاؤں پر جو تنقیدی عملیات والٹر راشن نے کھڑی کی ہے وہ کس حد تک مضبوط ہے۔ لیکن ہے مجھے اس سے پوری طرح اتفاق ہی نہ ہو۔ اصل نکتہ یہ ہے کہ لاوب کا مطالعہ کرتے وقت ان بڑے مسائل کو نظر انداز کر دینا، جن

کا وجود یا عدم وجود اس ادب پارے کا خلاصہ ہے، کبھی کبھی غلط فہمی کا بھی باعث بن سکتا ہے ادب فہمی کے سلسلے میں معنی کی جس اہمیت پر میں اکثر اظہار خیال کرتا رہا ہوں، اس میں ایک بڑا حصہ اس معنوی اہمیت کا بھی ہے جو ادب پارے میں اٹھائے ہوئے سوالوں کی مزید منت منت ہوتی ہے۔ اظہار کا کافی ہونا اور اصل خود بھی اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ جس چیز کا اظہار کیا گیا ہے (جسے اسٹائن نے فکر اور آتما سامنا ہونے کی کیفیت کا نام دیا ہے) وہ زندگی کے بارے میں ہمارے تجربے کو وسیع تر کرے، پہلے سے زیادہ تو نگہ بنائے اور ذہنیت فہمی کی ایک اہم منزل ہو۔ کسی ادب پارے میں صرف تنہائی یا بے زاری یا انسان دوستی یا علو ہمتی یا شہری زندگی کی کش مکش یا صنعتی انقلاب کی حشر سامنا کیوں کا ذکر کافی نہیں۔ ان چیزوں کے نہجئے پر ہی ادب کی تخلیق ممکن ہے، لیکن شرط یہی ہے کہ نگار اور آتما سامنا exposure اصلی ہو۔ ادب پارے کا اپنے آبائی تناظر میں کافی ہونا ایک مابعد الطبعیاتی صورت حال ہے جس کے اظہار کے لیے کسی بھی بڑے شاعر، مثلاً غالب یا اقبال کا حوالہ کافی ہوگا مگر کسی تحریر یا تحریروں کے کسی مجموعے کو پڑھ کر یہ محسوس ہو کہ شاعر نے کچھ تجربات کا اظہار کیا ہے لیکن ان کے تضادات، کش مکشوں اور ناممکن اشاروں کو پوری طرح حل نہیں کر سکا ہے تو گویا وہ اپنے آفاقی تناظر میں کافی نہیں ہے۔ وہ ادب پارہ جس میں کسی نہ کسی طرح تمام تجربات کی تطبیق نہ ہو، ناممکن اور ناکافی ہے۔

سیریکر خیال میں اس بات کی وضاحت غیر ضروری ہے کہ ہماری تنقید عام طور پر ان مسائل سے گریز کرتی رہی ہے جو میں نے اوپر مختصراً پیش کیے ہیں۔ کسی بھی شخصی کارنامے کی تعین قدر کرتے وقت ان سوالوں سے گریز ممکن نہیں ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں فرداً فرداً ادیبوں کے مطالعے نہایت ناکافی اور غیر مربوط رہے ہیں۔ یا تو ہم نے ان سماجی اور سیاسی حالات سے بحث کی ہے جن کا ہمارے خیال میں شاعر یا افسانہ نگار نے اثر قبول کیا ہے، یا پھر ہم نے اس کے موضوعات و انداز بیان پر عمومی باتیں کہ دی ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ایک ہی عہد میں رہنے والے لیکن مختلف المزاج شعرا پر ایک ہی طرح کی تنقید لکھی گئی ہے۔ اس سے زیادہ مشکل اس وقت پیش آئی ہے جب کسی ایسے شاعر کا مطالعہ کرنا پڑا ہے جس کے یہاں ارتقا کی ایک واضح کلیسہ نظر آتی ہے۔ مثلاً اربیب کے بارے میں سب جانتے اور کہتے ہیں کہ وہ ترقی پسند ادب کے نعرہ باز اور خارجی اسلوب سے گریز کر کے اس اسلوب کی طرف آئے

جسے جدید کہا جاسکتا ہے۔ لیکن اس گریز نے ان کی شاعری میں کون سے اقتداری
 qualitative تغیرات پیدا کیے؟ ان تغیرات کی روشنی میں پرکھا جائے تو کس قسم
 کے انسان کی تصویر بنتی ہے؟ ان سوالوں کا جواب نہیں ملتا۔ صرف یہ کہ دینے سے کام نہیں
 چل سکتا کہ اریب کے دو بدووم کی شاعری میں اظہارِ ذات اور حیات و کائنات کے حاملِ ذہن
 سے الجھنے کے آثار ملتے ہیں۔ صرف یہ کہنا بھی کافی نہیں کہ دو بدووم کی نظموں میں جدیدیت لفظیاً
 اور طرزِ فکر عیاں ہے۔ یہ کہ لینا بھی کافی نہیں کہ ان کی جدید شاعری میں احساس کی شدت اور
 جذبے کی نزاکت کی وہ فضا ملتی ہے جو روایتی ترقی پسند شاعری میں مفقود ہے۔ یہ باتیں تو ہم
 ذراستے اسٹ پھر کے ساتھ سب ہی کے بارے میں کہہ سکتے ہیں (یا آج کل کے تنقیدی میعادوں
 کو دیکھتے ہوئے کم سے کم ان لوگوں کے بارے میں جن سے ہم ناراض نہیں ہیں) بڑا سوال یہی
 رہتا ہے کہ مشن کے بعد اریب کی شاعری کن بالعدا طبعیاتی سوالوں سے الجھتی ہے، کن تجربات
 کا اظہار کرتی ہے اور وہ ان تجربات کو پوری طرح انگیسہ کرنے کی ہمت رکھتے ہیں کہ نہیں؟

اریب کے مزاج کو رومانی کہا گیا ہے اور اس خیال میں خاصی صداقت بھی ہے۔ ”رسوائی“
 اور آشفگی اسے انھیں جس درجہ شغف و تھلا ساس کی روشنی میں یہ نتیجہ یقیناً نکالا جاسکتا ہے کہ ان
 کے مزاج میں ایک روایتی قسم کی رومانیت تھی۔ اپنے اور دوسروں کے بارے میں اس قسم کے
 الفاظ لکھ کر وہ شاید خود کو رومانی ہیرو یا کم سے کم رومانی داستانوں کے ہیرو سے مشابہ سمجھتے تھے۔
 بے گھری مجھ سے پتا پوچھ رہی ہے میرا در بدر پوچھتا پھرنا ہوں کہاں جاؤں میں

تری خدائی کو دوسرے عام کردہ گا یہ سمجھتی نہیں خود آگئی تو دوسے مجھ کو

چلو کہ تھوڑی سی رسوائی مول لے آئیں
 کہ ہم ہیں سودائی

میں کہ دنیا سے ہوں میں بھی سرفراز دا کام آہی گئی آخر مری آشفستہ سری
 یہ تو میں خود ہوں وہ احمق جس کی اپنی رسوائی میں تسلیں انا ہوتی ہے

نہ جانے کتنی دفعہ اور قتل ہونا ہے

مجھے یہ پاس دگر

لیکن یہ رومانی مزاج اگر صرف اس طرح کی خود فریبی آمیز جرات مندی تک محدود ہوتا تو اربابِ شاعری مجاز کی طرح جھوٹے گوشتے کی شاعری ہوتی جس کا جادو آج چلنا مشکل ہے حقیقت یہ ہے کہ ارباب کے رومانی مزاج ہی نے ان کو حیات و کائنات کے ان مسائل کی طرف متوجہ کیا جن کا ذکر ہمارے نقاد گول مول الفاظ میں کرتے آئے ہیں۔ رومانی مزاج کا خاصہ یہ ہے کہ وہ ایک طرف تو خود ترجمی کی طرف مائل ہوتا ہے، لیکن دوسری طرف اس میں اخلاقی جرات بھی ہوتی ہے جو اسے صرف سوالوں کی طرف اکساتی ہے، پوچھنے اور چھپنے پر مجبور کرتی ہے، بلکہ خود ترجمی کو دبائے بھی رہتی ہے۔ رومانی شاعروں پر گوشتے کا مشہور طنز کہ وہ اس طرح لکھتے تھے، گویا ساری دنیا ایک ہسپتال ہو اور وہ سب مریض ہوں، مغرب سے زیادہ اردو کے ان بیچ بوج شاعر پر صادق آتا ہے جن پر سچی تنقیدیں لکھ کر ڈاکٹر محمد حسن جیسے لوگوں نے اردو ادب میں ادنیٰ تر تحریک جیسی کوئی چیز دریافت کر لی ہے۔ ارباب کی رومانیت کا بڑا خاصہ یہ ہے کہ وہ خود ترجمی سے محفوظ ہے، کیوں کہ ان کی اخلاقی جرات اور ان کا مستفسر ذہن انہیں یا تو طنز کی طرف لے جاتا ہے یا ایک ایسی واقعیت کی طرف جس سے خود ترجمی کے علاوہ خود کو dramatize کرنے کی جہالت ہی کا اخراج ہو چکا ہے۔ خود کو dramatize کرنے کی جہالت تو پھر بھی کہیں کہیں اوپر آ جاتی ہے (جیسا کہ ”رسوا“ دہلی مثالوں سے واضح ہوا ہوگا) لیکن خود ترجمی کا اظہار شاذ و نادر ہی ہوا ہے۔

کسی شاعر کی اخلاقی جرات کیا ہے؟ ہم میں اور شاعریں کیا فرق ہے؟ اگر میں اپنی کمزوریوں کو سمجھ لوں، یا انہیں بیان کر دوں یا اگر کوئی ایسی خوش فہمی رکھے جس کا میں اپنی خیریں میں اور میں اس کا دھوکا فرود کروں تو میں اخلاقی جرات کا حامل نہیں ہوگا۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس جرات کا شاعری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ممکن ہے مجھ میں اس طرح کی جرات کا فقدان ہو لیکن پھر بھی میں اچھا شاعر ہوں، ممکن ہے مجھ میں اس طرح کی جرات کوٹ کوٹ کر بھری ہو لیکن پھر بھی میں اچھا شاعر کیا، شاعر ہی نہ ہوں۔ شاعرانہ اخلاقی جرات سے مراد یہ ہے کہ شاعر زندگی کے ان مسائل سے آنکھ ملانا کیسے جو اس نے خود چھپڑے ہیں کیوں کہ شاعر کو یہ حق ہے کہ وہ صرف انہی مسائل کو اٹھائے جن کے ذریعے اس کے ذہن میں کوئی تخلیقی تحریک پیدا ہوتی ہے۔ کوئی

مزدوری نہیں کہ ہر شاعر ہر مسئلے پر اظہارِ خیال ہی کرے۔ مسائل کے امکانات کو کھنگالنے کی جرأت داسے مسئلے کو چند مثالوں سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ رتن ناتھ سرشارؒ "فسانۂ آزاد" میں ہندوستان (یعنی اودھ) کی مائل انحطاط تہذیب کا مسئلہ اٹھاتے ہیں۔ وہ اس کی تمام کمزوریوں سے واقف ہیں۔ اس کے کونے کونے میں جھی ہوئی گرد کے ذروں پر ان کی نظر ہے۔ نوابوں، چور، چکوں، مولویوں، مرغ بازوں، انبیوں بازوں، پیری مریدی کا دھندہ کرنے والوں، ان سب کی اعلیت سے وہ خوب واقف ہیں۔ نوجوان نسل کی اخلاقی پستی، ان میں عمل اور بہت کی کمی، یہ سب انہیں بخوبی معلوم ہیں۔ لیکن وہ ان کی تصویر کشی نیم ولی سے کرتے ہیں، اشخاص کا تجزیہ نہیں کرتے (سوائے آغا زاد داستان کے رنگے سید کا، اور وہ بھی بہت عمومی ہے) وہ صرف ۳۲۶۵۵ کا بیان کرتے ہیں، افراد و واقعات کی کشاکش اور ان کی پیچیدگیوں کو وہ نظر انداز کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایک بہت جان دار، چلتی پھرتی، بڑی تصویر تو ہمارے سامنے آجاتی ہے، لیکن باتیں صرف سطحی، پتہ آتی ہیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک مزاح نگار تھے۔ وہ دراصل ایک دلچسپ فنکار تھے، ان کے سامنے کوئی اعلیٰ مقصد نہ تھا۔ اول تو یہ دلیل باطل ہے معنی ہے، کیوں کہ جب آپ کسی تصویر کو اہم ادبی تحریر سمجھ کر پڑھتے ہیں تو یہ کہنے کے بجائے نہیں رہ جاتے کہ یہ تصویر اہم تو ہے، لیکن ہم اس کا مطالعہ صرف اس طرح کریں گے کہ یہ بعض تقریبی انسان معلوم ہو کہ یہ اس کی اہمیت اور وجوہ سے ہے۔ اس معیار سے پرکھیے تو دنیا کے کسی ادب کا تنقید مطالعہ نہیں ہو سکتا۔ بہر حال سرشارؒ نے اپنے کرداروں کے ذریعہ جن مسائل کو ہمارے سامنے اٹھایا ہے ان کا تعاضیہ تھا کہ وہ نفسیاتی حقائق کی طرح ہمارے سامنے آئیں، محض ایک سطحی روداد کی طرح نہیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ سرشارؒ کا اصل مقصد تو تفریح ہی تھا کہنا تھا۔ تفریح ہی تھا کہ نا تو ڈکشن کا بھی اصل مقصد تھا لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ڈکشن کی دنیا صرف کاغذی پر زندہ ہوتی ہے، ذہنوں میں نہیں۔ سرشارؒ میں اخلاقی جرأت کی کمی تھی ان کا ذہن صرف ایک طرف متوجہ ہوتا تھا۔ وہ یہ کہ میاں آزاد پر زیادہ سے زیادہ مورد قتل کا عاشق ہونے کے مواقع فراہم کریں۔ اخلاقی جرأت کی اس کمی کی دوسری مثال برنارڈشا کے یہاں ملتی ہے۔ جب وہ بار بار پہلے سے طے شدہ موضوعوں کی خاطر المیاتی امکانات کو قربان کر دیتا ہے۔ المیاتی امکان سے مراد یہ نہیں ہے کہ برنارڈشا اپنے کرداروں کو مرنے کا موقع نہیں دیتا اگر مرنے کے مواقع کی تلاش ہے تو عبدالمحیم شرکیؒ "خوف ناک محبت" پڑھیے، جس میں ہر قابل ذکر کردار کسی نہ

کسی بھی ایک موت کا شکار ہونا ہے، بلکہ یہ کہ وہ اپنے کرداروں کا انجام اپنے غیر ادبی عقائد کی روشنی میں ترتیب دیتا ہے۔

اریب کا روحانی مزاج انھیں اعتصاب بردہ مادہ کرتا ہے، لیکن یہ اعتصاب صرف اس حد تک نہیں رہ جاتا کہ شاعر اپنے کو لعنت ملاست کرے۔ اریب شاعرانہ اخلاقی جرأت کو کام میں لا کر اپنے ایسے کو محض ایک حادثہ نہیں بلکہ ایک بالعدا طبعیاتی حقیقت بنا دیتے ہیں۔ دالرمشائن نے کیا عمدہ بات کہی ہے:

جہاں کوئی آفاقی تطبیق reconciliation بر نہیں ہوتی اور نہ کسی قسم کا المیاتی ماورائی عمل ہوتا ہے، وہاں صرف المیاتی مسئلہ رہ جاتا ہے۔۔۔
جو دراصل [شاعری] المیاتی قوت کی ناکامی کی دلیل ہے۔

یہ المیاتی ماورائی عمل دیکھتا ہو تو اریب کی نظم ”ڈیپ فریز“ پڑھے جس میں المیہ نہ صرف اریب کی ناکامی ہے، نہ صرف ”جدید انسان“ کی (جس کا ذکر بعض لوگوں نے اس قدر کیا ہے کہ وحشت مچنے لگی ہے) بلکہ صرف انسان کی ناکامی ہے، جو مسائل کے سامنے پنبہ نہیں پاتا، جس کی زندگی پرانی ہے، اس قدر پرانی کہ حسی معلوم ہوتی ہے اس کے ہاتھ پاؤ ایک suspended animation میں گرفتار ہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس کی جیسی بھوک اپنی ہے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ جیسی بھوک بھی مہاجرت کی علامت ہے، اب اس میں یہ بھوک ہے نہ جنس، بلکہ صرف پناہ گزینی اور شکست خوردگی ہے۔ ”ڈیپ فریز“ کا ”میں“ سلیمان اریب نہیں ہے، شمس الرحمن فاروقی نہیں ہے، اکبر اور اشوک بھی نہیں ہے، وہ صرف ایک معمولی روح ہے جو قبل ان تاریخ کے آدم میں بھی تھی، جب وہ فاروقی میں رہتا تھا اور آج کے انسان میں بھی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ آج وہ روح خلق ہو گئی ہے اور اپنا تجربہ کر سکتی ہے اور اس طرح جدید انسان کی علامت بن گئی ہے:

رات گئے جب گھر آتا ہوں

کا بچ کی آنکھیں

پتھر کے دانوں کا چوکا

بندر کا ذلی

عضو مناسب لیکن اپنا۔

سادے اعضا ایک ایک کر کے ڈیپ فریز میں رکھ دیتا ہوں

اور ہیری کی گود میں جھپ کر سو جاتا ہوں

ڈیپ فریز جیسی سچی اور تلخ نظمیں اردو میں کم لکھی گئی ہیں اور ان کے پڑھنے والے اور بھی کم ہیں۔ مجھے اس پر حیرت نہیں ہے کہ ماہ نامہ کتاب لکھنؤ کے ”گوشتِ اریب“ میں ڈیپ فریز کا کہیں ذکر نہیں ہے۔ اگر وحید اختر نے اپنے مضمون میں اس نظم کا تفصیلی حوالہ اور مختصر تجزیہ نہ کیا ہوتا تو شاید آج بھی بہت سے پڑھنے والے اس سے بے خبر رہتے۔ ”گوشتِ اریب“ میں ڈیپ فریز کو نہ پا کر مجھے حیرت نہیں ہوتی۔ المیاتی امکانات کے ماورائی عمل اور ان کی مابعد الطبیعیاتی تطبیق سے خوف کھانے والے برنڈاؤشا کے علاوہ اور لوگ بھی ہیں۔

”کڑوی خوش بو“ اریب کی آخری نظم ہے۔ یہاں بھی اس اخلاقی جرأت کی کارفرمائی نظر آتی ہے جس کے بغیر بہت ساری شاعری خود ترجمی اور claustrophobia کا شکار ہو جاتی ہے۔ نظم سے آخری دو مصرعے کم کر دیے جائیں تو یہ ایک عام قسم کی محرومی آمیز اور شکست خوردہ نظم ہو جاتی ہے، یعنی ایسی نظم جس پر بہارے قاری اور نقاد اسب تک سر دھن سکتے ہیں۔ نظم میں طنز و مزاح کا کوئی بھی بعد dimension نہ رہ جاتا، خوف آگسٹ امکانات کی طرٹ کوئی اشارہ نہ ملتا، سب کچھ خوش ہونے کو پائے کیا درد و بھری نظم ہے۔ جب کوئی جرأت مندانہ بات ہی نہیں کہی گئی تو خوف کھنے کا؟ لیکن چھپکلی اور اس کی کٹی دم کے تکرار نے نظم کی سطح خود ترجمی اور شکست خوردگی سے انکار اس کا مقام وہاں متعین کر دیا ہے جہاں شاعری نظم جگر اور سوسپان روح نہیں بلکہ محض ایک خاموش تاثر ہو جاتی ہے جس میں گھبراہٹ، اعصابی انجھلاہ اور ہٹیریا کا کوئی ذکر نہیں ہوتا:

اب بھی ہنسا کر بچا ہے ہر سو

شام سے صبح ستر کیسے ہو

رات کی صبح نہیں ہوتی ہے

ذہر کی لہر ہے یا موت کی کڑوی خوش بو

لحہ لچرے جی جاں سے گدز جاتی ہے

پیتھیشن لینے سے کچھ دیر کو خند آتی ہے

”موت کی کڑوی خوش بو“ کا ہنگامہ خیز پسیر بھی آخری مصرعے کے سپاٹ بن اور فریڈ شاعرانہ خود ترجمی کے احساس کو نہیں گھڑکتا۔ غیر شاعرانہ اس وجہ سے کہ یہ مصرعہ بالکل نثری بیان ہے، اس میں شاعری کچھ نہیں۔ اگر نظم کا مایاب ہوتی بھی ہو تو ایسے مصرعے اسے بے ڈوب ہیں۔ لیکن آگے

چلیے :

زندگی

آج یہ معلوم ہوا

کچھ بھی نہیں

یہ اور بھی نثری بیان ہے ، اگرچہ اس میں Pethedine جیسی دوا کا غیر اردو نام نہیں ہے جو نظم کی فصاحت کو (بظاہر) تہ و بالا کر دیتا ہے ، لیکن یہ تین مصرعے صرف ایک کسی بچی بات ہیں جو چیرزا میں زندگی کی رمنٹ ڈالتی ہے وہ ان کا تین ٹکڑے ہونا ہے جس کی وجہ سے نکلن کا آہنگ بنتا ہے ۔ اب آخری دو مصرعوں میں ۔

چھپکلی بھی نہیں

ہاں اس کی کٹی دم ہوگی

چھپکلی اور اس کی کٹی دم کا تذکرہ ممکن ہے نفاست پسند نقادوں کو یوں لگے لیکن ایسے جانور کا نام لینا اور اس سے ایک پکڑ خطن کرنا اگر کہیں لگسنا تو نا بے چارہ ، مجبوراً مسلسل پھڑپھڑاتی ہوئی ایک چیز جو صرف اضطراری حرکت میں گرفتار ہے ورنہ دراصل اس میں جان ہی نہیں (خود بھی انتہائی اخلاقی جرأت کی دلیل ہے ۔ مگر اصل نکتہ یہ ہے کہ زندگی چھپکلی کی طرح کریہ اور بد نما بھی نہیں ہے اس کی کٹی دم بھی نہیں ہے جو بد رنگ ، گندی اور توڑ پھڑنے پھڑکنے پر مجبور ہے ۔ زندگی چھپکلی کی کٹی دم ہوگی ۔ کٹی ہوئی لکے اختیاب میں ہے ۔ زندگی واقعی کیا ہے یہ فیصلہ نہیں ہو سکا ہے ۔ شاید کبھی نہ ہو سکے گا ۔

”ہاں“ اگر کہیں بطور ایک afterthought کے کہا گیا ہے کہ شاید یوں ہو ۔۔۔ دم کٹ جانے کے بعد چھپکلی برقرار رہتی ہے کچھ دنوں بعد ہی دم بھی اگائی جاتی ہے ، لیکن دم خود اپنا وجود نہیں ہوتی ۔ اس کا ہونا نہ ہونا بے معنی ہے ۔ چھپکلی ایک بد قوارہ ، گندی چیز ہے ۔ اس کی دم پھر بھی اس کی تکمیل کرتی ہے ۔ چھپکلی دم کی تکمیل نہیں کرتی ، بلکہ اس سے کٹ کر بھی زندہ رہ سکتی ہے ۔ زندگی کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ وہ ایک قبیح اور غلیظ سی چیز ہے جو بے کار رنگ و دو میں گرفتار رہتی ہے بلکہ یہ ہے کہ وہ جس چیز سے وابستہ ہے (انسان ، خدا ، کائنات) اسے اس کی ضرورت نہیں ۔

ارتیب کا شعری ارتقا جس ماحول میں ہوا تھا اس میں استعارے کی قدر نہیں تھی ۔ اس لیے ان کا کلام استعاروں سے نسبتاً خالی ہے ۔ اس کے باوجود شخصی اظہار کی بہترین منزلوں (ڈرپ فزیز ، کرٹوی خوش بو ، مفسٹو ، قاتل بے چہرہ وغیرہ) میں انہوں نے استعارے کا استعمال بھی کیا ۔

لیکن ان کی اصل قوت یہی تھی کہ وہ اپنے کو اندر سے کھینچ لے کر جس "میں" کے روپ میں پیش کرتے تھے وہ ایک شخص سے زیادہ ایک علامت بن گیا تھا۔ ان کی جیش تر نظموں میں منظم "میں" ہے ڈیپ فریز اور کڑی خوش بو کے علاوہ یہ مثالیں دیکھیے :

(خود فراموشی)

چلتا تھا گھر سے کہ بچے کی فیس دینی تھی

(برائی)

میں یہ دیکھ کے خوش ہوں کہ یہاں

(تسکین انا)

میں اسے دیکھ کے چپکے سے گزر جاتا ہوں

(قابل بے چہرہ)

شراب پی کے یہ احساس مجھ کو ہوتا ہے

(آخری لفظ پہلی آواز)

کن حرفوں میں جان ہے میری

(یہ ہاتھ)

مجھے نہ دیکھو مرنے ہاتھ پر نظر رکھو

(تمہیں کیا)

میں لہر لہجہ میں سو سو بار جیتا اور مرتا ہوں

میرے باپ نے مرتے دم بھی

(ظرفان)

مجھ سے بس یہ بات کہی تھی

نظاہر ہے کہ صیر خدو اعداد و شکم کی یہ کثرت محض رسمی یا برائے اظہار نہیں ہے۔ ترقی پسند بوطیقا اور جدید بوطیقا میں بنیادی فرق یہی ہے کہ ترقی پسند بوطیقا کی رو سے شاعر "میں" کا فرد ہے اور جدید بوطیقا کی رو سے شاعر صرف ایک فرد ہے۔

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

جدید شاعراہی کائنات خود ہے۔ وہ صرف اپنی زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ ارباب کے یہاں ابہام اور استعارے کے وہ منازل نہیں تھے جو شعر کو ایک پراسرار کائنات کے درجے پر پہنچا دیتے ہیں۔ لیکن ان کی دروں میں اور انفرادی علامت کا اظہار ارباب کی نظموں کو جدید شاعری میں ایک منفرد مقام عطا کرتا ہے۔

ناصر کاظمی ”برگ نے“ کے بعد

ناصر کاظمی کے انعام کی حیثیت سے مجھے دو بڑی مشکلوں کا سامنا ہے اور یہ مشکلیں اس مسئلے کے علاوہ ہیں کہ مجھے ان کے بارے میں اپنی ایک قدیم رائے کی تردید بھی کرنی ہے۔ بہت دن ہوئے میں نے لکھا تھا کہ ”برگ نے“ کی اشاعت کے بعد ناصر کاظمی کا ارتقاء کم سا لگایا ہے۔ مراد یہ تھی کہ وہ شاید ”برگ نے“ کے ذریعے مقبوضہ علاقے پر ہی شاعرت کر چکے ہیں اور اب ان سے کسی نئی شغیر کی امید نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کئی برس کے جمود کے بعد ناصر کاظمی کی شاعری نے نہ صرف ارتقاء کے لیے منازل طے کیے بلکہ ان کے شعری مزاج میں بھی ایسی تبدیلیاں آئیں جو اقداری اور مرکزی حیثیت رکھتی ہیں۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ ”برگ نے“ کی اشاعت کے کچھ ہی دنوں بعد جدید شاعری میں تجربہ اور انحصار ان کی ہوا کچھ اس شدت سے پہننے لگی کہ ناصر کاظمی (جو اس وقت تک طلسم عروت دار ہو چکے تھے) نئے شعرا کی ازادہ روی سے ناخوشی اور ان کے شعری نظریات سے برست کا اظہار کرنے اور اس طرح خود کو ٹھوس کلاسیکی روایت کا ایک جز ثابت کرنے میں حق بجانب سمجھنے لگے تھے۔ مندرجہ ذیل اشعار کا لہجہ صاف بتاتا ہے کہ وہ شعریات میں عصری تاخوت و تاراج سے دور ہی نہیں بلکہ اس کے مخالف بھی تھے۔ یہ الگ بات ہے کہ ناصر کاظمی نہ ہوتے تو جدید غزل کو ظہور میں آنے کے لیے ان کا منتظر رہنا پڑتا لیکن بیش تر کامیاب شعرا کی طرح وہ بھی خود کو اس منظر سے الگ رکھنے کے لیے کوشاں تھے جس کا پس منظر ان ہی کی شاعری تھی۔

زباں سخن کو سخن بانگین کو ترسے گا سخن کدہ مری طرز سخن کو ترسے گا

نئے پیالے بھی ترے دور میں ساقی
یہ دور میری شراب کہن کو ترسے گا
یہ خاص و عام کی بے کار گفتگو کو تک
قبول کیجیے جو فیصلہ عوام کریں
نئی دنیا کے ہنگاموں میں ناصر
وہی جاتی ہیں آوازیں پُرانی

یہ اشعار ان بہت سے شعروں کے علاوہ ہیں جن میں پُرانی چیزوں کے گزرنے کا ماتم کیا گیا ہے اور شاید ان کی تہیں گزرتے وقت کی سرد مہری کے علاوہ نئے اسالیب سخن کی یلغار اور پرانے اسالیب کی نسبتاً کم قدری کا احساس بھی کارفرما ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ تجربہ کی بھرپور سبائڈ میں ناصر کاظمی کی شاعری (جس کا تعلق پُرانی شاعری سے بہ ظاہر بہت مضبوط تھا) خود کو تنہا اور پس ماندہ محسوس کرنے لگی تھی اور اس احساس پس ماندگی سے آزاد ہوتے ہوئے ناصر کاظمی کو کچھ عرصہ لگ گیا۔ میری بات صرت اسی حد تک صحیح تھی۔ کیوں کہ مجدد کے تمام بادر و سے نکلنے کے بعد ناصر کاظمی ”برگ نئے“ کے نیم رومانی، نیم حریز شاعر نہ رہے۔ مزاج کی انحصاریت اور چھوٹی سی ذات کے چھوٹے موٹے المیے میں ہی گم رہنے کا رجحان جو ”برگ نئے“ کی امتیازی خصوصیات ہیں، اب بھی باقی تھے، لیکن یہ عناصر اب خریک غالب نہیں تھے۔ شعری کردار کے بلوغ کے ساتھ ساتھ بعض نئی کمزوریاں مثلاً مقلدانہ طرزِ گفتگو، مریبانہ انداز بیان اور نام نہاد ”فسکی شاعری“ کی جھلک بھی آتی۔ لیکن نئی کمزوریاں اور پُرانی کمزوریاں دونوں نئی مضبوطیوں کے آگے پس انداز ہونے لگیں۔ اسی لیے میں ”روان“ اور ”دوبان“ کے بعد دے ناصر کاظمی کو ”برگ نئے“ کے ناصر کاظمی سے بہتر نہی نہیں بلکہ مختلف شاعر بھی سمجھتا ہوں اور اس حد تک میری پچھلی رائے کہ ناصر کاظمی کا ارتقا ترک گیا ہے، غلط تھی۔

لیکن میں نے انجی تک ان دو اہم مشکلوں کا ذکر نہیں کیا ہے جن کا سامنا مجھے ناصر کاظمی کے نقاد کی حیثیت سے کرنا پڑ رہا ہے۔ پہلی مشکل تو دوسرے نقادوں اور مبقروں کی پیدا کردہ ہے اور دوسری مشکل خود میری مرہون منت ہے۔ نقادوں اور مبقروں کی پیدا کردہ مشکل یہ ہے کہ ہر مشہور اور بااثر شاعر کی طرح ناصر کاظمی کے بارے میں بھی بعض ایسی باتیں مروج ہو گئی ہیں جن کی گواہی ان کے کلام سے نہیں ملتی۔ مثلاً کہا جاتا ہے کہ ناصر کاظمی تیر کے اسلوب کا اتباع کرتے ہیں اور چونکہ فراق بھی تیر کے ہی اسلوب کے پیرو ہیں اس لیے ناصر کاظمی اور فراق کا بھی رشتہ بہت قریبی اور تنگ ہے۔ تیر سے استفادہ کرنا اور چیز ہے اور تیر کا اتباع (یعنی ان کے رنگ میں غزل کہنا) اور چیز۔ یہ بات تو تسلیم کی جاسکتی ہے کہ ناصر کاظمی نے

میر سے استفادہ کیا ہے (فراق کے بارے میں تو اتنا بھی نہیں کہا جاسکتا) لیکن انھوں نے میر کے رنگ میں غزل کہی ہے اسے وہی تسلیم کر سکتے ہیں جس نے تیر یا نامر کاظمی یا دولوں ہی کا کلام نہ پڑھا ہو۔ غالب کی ذہنی بلند کو شی اور تغزل پرستانہ پیچیدہ خیالی جو رواستی جذبات انگیزہ شاعری سے مختلف رد عمل پیدا کرتی ہے۔ سوہا کی فطرتی کشاکش یا ناز کی بے روح مگر بال کی کھال نکالنے والی "نازک خیالی" مومن کی سطحی پیچیدگی، بیگانہ کی زوردار مگر شعری شخصیت سے بیگانہ اکڑوں، ان سب کے مقابلے میں میر کی عاشقانہ شاعری اگر سطحی نظر سے دیکھی جائے تو وہ یقیناً نری ٹرپ، جبین، ارتعاش، گھلاوٹ، غسٹلی، برہنگی وغیرہ قسم کی مہمل اور غیر تنقیدی اچھاٹیوں سے مملو نظر آئے گی اور چونکہ نامر کاظمی کا کلام (چاہے وہ "برگ" نے "کے" دور کا میٹھا میٹھا رومانی طرز کا ہو یا بعد کے صلاحیت آمیز سلاسل کا) سوہا، مومن، ناز، غالب، بیگانہ وغیرہ کے کلام سے ماحلت نہیں رکھتا۔ لہذا اسے میر سے ماحلت کہنا ہی چاہیے۔ اس قسم کی تنقیدی ٹانگ لڑکیاں نے نامر کاظمی کو نقصان زیادہ پہنچایا، فائدہ کم۔ وہ خود میر کو پسند کرتے تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں تھا کہ وہ میر کے قریب یا انحال بھی کہے جاتے۔ لیکن ان کی میر پسندی اس درجہ مشہور کر دی گئی کہ انھیں بھی یقین آگیا کہ وہ میر پر تیر بلکہ محی طرز میر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو بالغ ہونے میں دیر لگی، بلکہ وہ آخر عمر تک بھی پوری طرح بالغ نہ ہونے پائے ورنہ واقعہ یہ ہے کہ نامر کاظمی کا اسلوب ایک انتہائی اچھوٹا اسلوب تھا۔ اگر اس پر تیر کا پر تو ہے تو غالب کا بھی انعکاس ہے۔ میر اور غالب اور ان کے واسطے سے قافی کی جھلک ان کے کلام میں نظر آتی ہے لیکن یہ محض جھلک ہے، اس سے زیادہ نہیں۔ مجموعی طور پر اپنے بہترین لحاظ میں نامر کاظمی ہماری غزل کے گئے چنے موک، original شاعروں میں سے ایک ہیں۔ تیر اور فراق کے تازیانے ان کی شاعری پر اس بے دردی سے لگاتے گئے کہ ان کا پنا رنگ پہچان ہی میں نہ آسکا۔ یہ درست ہے کہ اردو غزل کے قطبین یعنی میر اور غالب کے سامنے چونکہ نامر کاظمی غالب سے بہت دور نظر آتے ہیں اس لیے لامحالہ ہماری آسان پرست تنقید نے انھیں میر کے نزدیک سمجھ لینے میں عافیت سمجھی اور چونکہ سطحی مطالعہ کرنے والوں کو میر صاحب عشقیہ جذبات انگیزی کے بادشاہ نظر آئے اور نامر کاظمی بھی عشقیہ شاعر ہیں اس لیے ان کی یہاں اسی قسم کی جذبات انگیزی دھونڈ لینا مشکل نہ تھا جیسی کہ میر کے کلام میں نظر آتی ہے۔

اب رہے فراق تو یہی مغرور منہ بالکل غلط ہے کہ وہ تیر کی طراز کے شاعر ہیں۔ آؤ ہو جاؤ ہو اور ہندی بھروں کا استعمال اگر تیر کا رنگ پیدا کر سکتا ہے تو ہمارے عہد کے اور بھی چھوٹے موٹے شاعر اس شرف سے مشرف ہو جاتے ہیں۔ فراق کے یہاں نہ تیر کی سی بصیرت wisdom ہے نہ دسعت نگاہ، نہ حسرت، نہ تجربے کی رنگا رنگی۔ اور وہ مرکزی علامت سازی تو فراق کی دست رس سے کوسوں دور ہے جو تیر کا حقیقی طرہٴ اقبال ہے۔ فراق کو زبان پر اتنا اختیار بھی نہیں جتنا ناصر کاظمی کو تھا، تیر کی سی حاکمانہ شان کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ ان تمام باتوں کی مختصر تفصیل آگے عرض کر دیں گا۔ اس وقت تو اس غلط فہمی کے ازالے کا صرف اشارہ مقصود ہے کہ تیر، فراق اور ناصر کاظمی ایک رنگ کے شاعر ہیں۔ فراق دراصل ہمارے دور کے مصحفی ہیں۔ ان کا اپنا کوئی رنگ نہیں ہے وہ اصلاً موتس اور حسرت کی طرح کے سطحی اور بظاہر عشقیہ لیکن باطن رسی شاعر ہیں۔ موتس اور حسرت نے تو اپنا رنگ قائم بھی کر لیا۔ لیکن فراق کی ایک ہی دور کی غزلیں اتنے بہت سے اسالیب کی حامل ہیں کہ ان لوگوں پر تعجب ہوتا ہے جو کہتے ہیں کہ فراق نے اردو غزل کو ایک نیا لہجہ دیا۔ ان کا اور تیر کا رشتہ اتنا ہی فرضی ہے جتنا تیر اور آئسی غازی پوری کا۔ (جن کے بارے میں مجنوں گو دیکھ پوری نے کہا تھا کہ عصری غزل میں تیر کے رنگ کا صحیح ترین اتباع انھیں کے کلام میں ملتا ہے)۔ ناصر کاظمی جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے ان گنتی کے غزل گو شعرا میں ہیں جن کا اسلوب مولک ہے۔ ”برگ نے“ کی کچھ غزلیں فراق کی زمینوں میں حزد رہیں لیکن یہ کہنا غلط ہے کہ ان پر فراق کا ہر تو ہے۔ اس لیے کہ خود فراق کا کوئی رنگ ہی نہیں ہے جس کا اثر دوسروں پر پڑے۔ یہ اور بات ہے کہ ناصر کاظمی نے فراق کے توسط سے کچھ دوسرے کلاسیکی شعرا کو پہچانا۔

دوسری مشکل جو تیری اپنی پیدا کردہ ہے اس کا حل اتنا آسان نہیں ہے۔ ناصر کاظمی کے کلام میں دماغ کی کارفرمائی مجھے بہت کم نظر آتی ہے۔ وہ تیر کی طرح پُر اسرار اور شائبہ استغنا کے بھی حامل نہیں ہیں کہ جو جس طرح کہ دیا، وہی ٹھیک سمجھا جائے۔ وہ عمومی طور پر یک سطحی دماغ کے شاعر ہیں۔ تیر کے یہاں عالی دماغی ہے، لیکن اس سے زیادہ

سطح آئسی غازی پوری کے عہدہ شاعر ہونے میں کوئی کلام نہیں لیکن وہ طرز تیر کے شاعر نہیں ہیں۔

پہچیدہ و دماغی ہے۔ جو پُر اسرار شعر خلق کرتی ہے۔ غالب میر سے زیادہ عالی و دماغی ہیں اور پُر اسرار بھی۔ اگر اردو غزل کے قطبین میں یہ خواص مشترک ہیں اور اگر نامر کاظمی میں یہ خواص بالکل نہیں یا بہت کم ہیں تو وہ اچھے شاعر کیوں کہہ رہے؟ اس سوال کے کتنی حل ممکن ہیں اور شاید سب کے سب صحیح بھی ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ نامر کاظمی اپنے اسلوب کی تازگی کے باوجود ہر حال غالب اور میر کے درجہ کے شاعر نہیں ہیں۔ وہ نثری بات یہ ہے کہ یک سطح و دماغ شاعری کے لیے اتنا نقصان دہ نہیں جتنا سطح یا سلف و دماغ ہوتا ہے۔ سفاہت اور سفاقت کا شاعری سے کوئی رشتہ نہیں۔ جارج ہربرٹ یقیناً دن کے مقابلے میں چھوٹے دماغ کا شاعر ہے لیکن اس کے اچھے اور اصلی شاعر ہونے میں کوئی شک نہیں بلکہ یہ تو ہو سکتا ہے کہ کوئی شخص عالی دماغ ہو (جیسے ناسخ اور بکات) لیکن تخلیقی فکر نہ رکھنے کی وجہ سے بڑا شاعر نہ بن سکے۔ اچھا شاعر جنے کی اولین شرط یہ ہے کہ عقلی تجربہ (علم، احساس، خبر، وجدان) اجتماعی لاشعور وغیرہ ان سب عناصر کو تخلیقی فکر کی روشنی سے منور کیا جاسکے۔ اس کی ایک نہایت سادہ مثال دیکھیے۔ یہ سب شعر، ہجر کی کیفیت کے تقریباً ایک ہی پہلو کا ذکر کرتے ہیں :

شب ہجر صحرائے ظلمات نکلی میں جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی

حسرت :
ہمیں وصل کے گھڑیوں کی موت اڑتے جاتے ہیں مگر گھڑیاں جدائی کی گزرتی ہیں ہمیں میں
ذوق :

کہوں کیا ذوق احوال شب ہجر کہ تھی اک اک گھڑی سو سو ہمیں کی
فراق :

اب دورِ آسمان ہے نہ دورِ حیات ہے اے دردِ ہجر تو ہی بتا کتنی رات ہے

چاروں شعر ہجر کی طوالت کا اظہار کرنے کے لیے معروضی وقت کو موضوعی وقت میں بدلنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ذوق اور حسرت کی کوشش زمین سے اوپر نہیں اٹھ پاتی لگیوں کے گھڑیوں کی طوالت کا پیمانہ ہمیں ان کی طوالت کے ذریعہ ظاہر کر دیا گیا ہے۔ معروضی وقت بھی گزرموٹا

چمکانے میں متقید کر دیا جائے تو وہ محض مبالغہ ہو کر رہ جاتا ہے جو استعارے کی پست شکل ہے۔ جدائی کی گھڑی چاہے ایک ہیسے میں گزرے چاہے سو مہینوں میں۔ لیکن جب مخمٹ ٹھہری تو اس کی وقعت بہر حال زمان میں قید ہو کر رہ جائے گی۔ استعارے کے باب میں ٹرلٹن مری نے کیا خوب بات کہی ہے کہ اس کی چھان بین کی آخری حدیں جنوں سے ملتی ہیں۔ اس لیے کہ جنوں کسی قاعدے یا فنظم کا پابند نہیں ہوتا اور استعارہ اپنی انتہائی شکل میں لامتناہی ہو جاتا ہے۔ بوویئر جب جنوں کے غار کے دہانے پر لڑکھڑاہا ہوتا ہے تو اس کیفیت کا اظہار کرنے کے لیے یہ غیر فانی مصرع کہتا ہے۔

میری کھرکوں کے باہر کچھ نہیں ہے، صرف لامتناہیت ہے۔

یہاں معروفی وقت موزنی وقت میں ضم نہیں ہو جاتا بلکہ زمان اور مکان بھی ایک ہو جاتے ہیں۔ فراق کھیران زبان و بیان کی لڑکھڑاہٹ سے قطع نظر جب دور آسمان ہی ذرہ گیا تو دور حیات کہاں سے ہوگا؟ دو میں سے ایک فقرہ غیر ضروری ہے۔ دور ہجر تو ہی بتا میں "ہی" کی تاکید سے شبہ سا ہو جاتا ہے کہ اگر دور آسمان یا دور حیات ہوتے تو وہ بتلا دیتے رات کتنی باقی ہے۔ فراق نے بھی معروفی وقت کو لامتناہی کرنے کی کوشش میں کامیابی حاصل نہیں کی، وہ صرف قرب قیامت کا منظر پیش کر کے رہ گئے ہیں۔ دور آسمان ختم ہو گیا، دور حیات بھی ختم ہو گیا یعنی زمانی وقت Temporal time کی مدت چرگئی مطلق وقت Absolute time تو پھر بھی باقی رہا، اس لیے فراق کا شعر حسرت اور ذوق کی کوششوں کی محض انتہائی منزل ہے اور لامتناہی وقت کو ظاہر کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ دور آسمان اور دور حیات ختم ہو گئے ہیں لیکن پھر بھی کچھ باقی ہے جس کے حوالہ سے ہجر کی رات کو ناپنا ممکن ہے۔ مصحفی نے شب ہجر کو صحرائے نظلمات کہ کر بولین کی طرح زمان اور مکان کو ایک کردار کہا ہے اور جب آنکھ کھولی بہت رات نکلی کا استعارہ خلق کر کے شب ہجر کو ایک ایسا continuous

بنا دیا ہے جس کی ابتدا انتہا کچھ نہیں۔ پہلی بار آنکھ کھولنے پر بھی بہت رات سی اور آخری بار آنکھ کھولنے پر بھی بہت رات تھی۔ معروفی پوری طرح موضوع میں تبدیل ہو گیا ہے یہی تفصیل فکر کا کمال ہے۔ ہجر کی رات کاٹے نہیں کٹتی یہ ایک عقلی تجربہ ہے جو تمام شاعروں میں مشترک ہے۔ اب اس کو جس طرح بیان کیا جائے، بنیادی حقیقت وہی رہتی ہے لیکن تفصیلی فکر اس کو ہر بار نیا رنگ دے دیتی ہے۔ یہ فکر اگر ناکام ہو تو حسرت یا ذوق کی طرح کا شعر وجود میں آتا ہے

اور اگر محض ایک حد تک کامیاب تو فراق کا شعر ہوتا ہے۔ بہر حال بات ہو رہی تھی ناصر کاظمی کے دماغ کی۔ ان کے دماغ کی ایک سطحیت یہ ہے کہ وہ اپنے علم کی تصویر کشی اس طرح کرتے ہیں کہ وہ ان کا اپنا غم معلوم ہوتا ہے۔ یہی ان کی مضبوطی بھی ہے اور میرے اس سوال کا جواب بھی کہ جب یہ بات باہر نکل ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کی دماغی پرواز بہت رسا نہیں ہے تو وہ عمدہ شاعر کیوں ہیں؟ ناصر کاظمی اور بودلیئر میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں کرب کی انتہائی منزلوں کے فاصلے شناس ہیں لیکن ان کے کرب میں نہ وہ نام نہاد آفاقیت ہے اور نہ وہ غم جانناں برابر غم دوراں والا فارمولا جنھیں اُردو کے نقاد و انتہائی فرض شناسی کے ساتھ مختلف شعریات تلاش کرتے رہے ہیں۔ دونوں اپنے درد کا اظہار محض اپنے حوالہ سے کرتے ہیں۔ دونوں اس بات کو پوری طرح واضح کر دیتے ہیں کہ وہ ”میں“ جو ان کے اشعار میں بول رہا ہے بودلیئر ہی ہے، ناصر کاظمی ہی ہیں، کوئی فرضی یا اجتماعی انسان نہیں ہے۔ ناصر کاظمی جو کچھ کہتے ہیں اور جو کچھ سمجھتے ہیں وہ سب اپنی طرف سے اور اپنے اوپر کہتے کہتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ بودلیئر کا کرب روحانی اور اس کی تلاش مابعد الطبیعیاتی جوئے کی وجہ سے وہ اس کے چھوٹے موٹے معاملات سے بہت ماورا ہے۔ اس کی تشکیل بھی ناصر کاظمی کے بہ نسبت بے حد بے نگام، جرأت مند اور علامت آمیز ہے اس لیے بودلیئر بیک وقت غالب، تیر، جان ڈون اور مولانا روم کا مترجم معلوم ہوتا ہے۔ ناصر کاظمی ذاتی غم کے ذاتی رنگ میں اظہار کی حد تک بودلیئر کے ہم خواہ ہیں۔ ناصر کاظمی کا کثر سے کثر ترقی پسند دوست بھی ان کے کلام میں ”روح عصر“ تلاش نہیں کر سکتا۔ اجتماعی سماجی زندگی کے خفیہ ترین پر تو کو ڈھونڈنے کے لیے ”برگ نے“ اولاً و ثانیاً اور ہمد کی غزلیں، کوثر سے غور و غفٹ سے پڑھنا پڑتا ہے لیکن یہ شیش محل یا منار عراج والی محفوظ شاعری بھی نہیں ہے۔ بس یہ ہے کہ ناصر کاظمی نے اپنے عشق اور اس عشق کی لافنی ہوائی دردی کی دولت کے علاوہ ہر چیز پر آنکھ بند کر لی تھی۔ وہ فراق اور فیض وغیرہ سے بہت محفلت آدمی ہیں۔ اس کی دلیل ان کا عشقیہ رویہ ہے جو زمانے کے اودھنوں کو خاطر میں نہیں لیتا۔ نکتہ یہ ہے کہ عشقیہ شاعری ہونے کے باوجود ان کی شاعری متروک archaic نہیں ہے، کیوں کہ انھوں نے طرح طرح سے اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ صرف اپنی طرف سے بول رہے ہیں۔

فرصت ہے اور شام بھی گہری ہے کس قدر اس وقت کچھ کلام نہیں آپ سے مجھے

دل ہے مرا ہو ہونا ب نہ لاسکے گا تو اے مرے تازہ ہم نشیں تو مرا ہم سہو نہ بن

تجھے تو گھیرے ہی رہتے ہیں لنگ لنگ کے لوگ ترے حضور مرا حرف سا وہ کیا کرتا
کیا کہوں تجھ سے میں اسے جو ہے کم آب میں ہی دریا تھا اُتر کر رہ گیا

اس طرح کے میسجوں اشعار ہیں جن میں یکسانی کی صورت حال صاف نظر آتی ہے۔ اسے جدید ادب کے روایتی alienation سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ کیوں کہ ان اشعار میں جو شخص جلوہ گر ہے اُسے دوسروں کے وجود کی ضرورت نہیں ہے۔ وہ اپنے وجود کے اظہار دیا اپنے وجود کے پارہ پارہ ہونے کے اظہار میں اس قدر منہمک ہے کہ اسے فرصت ہی نہیں کہ alienation کا احساس کر سکے۔ یہ نکتہ ملحوظ خاطر ہے کہ alienation آپ سے آپ نہیں پیدا ہوتا اس کے لیے وجود غیر مانا کے شدید تجربے کی ضرورت ہوتی ہے۔ alienation کا مفہوم تنہائی نہیں بلکہ پہچاننے کی مشکل ہے، یعنی وہ کیفیت جب جانی پہچانی صورتیں، اشیاء اور صورت حالات، نامانوس اور اجنبی محسوس ہوتی ہیں، یا پھر نئے محسوسات انسان پر اس طرح طاری ہوتے ہیں گویا یہ کیفیات پہلے بھی گزر چکی ہیں۔ ظاہر ہے کہ ناصر کاظمی کے یہاں غیر مانا کا وجود ہی نہیں لہذا alienation ان کے یہاں مفقود ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ جب تمام ہی شاعر اپنی اپنی جیتی ساتے ہیں اور اپنے غم کا اظہار کرتے ہیں تو پھر ناصر کاظمی کی کیا تخصیص ہے؟ لیکن یہ سوال غلط فہمی پر مبنی ہے۔ کیوں کہ اول تو یہ کہ تمام شاعر نہیں بلکہ صرف اچھے شاعر اپنی جیتی سنانے اور غم کا اظہار کرنے پر وہ قدرت رکھتے ہیں کہ ان کی بات جھوٹی، فرضی اور مصنوعی نہ معلوم ہو۔ اپنا دکھڑا سنانے والے کا مقتدر جہاں یہاں ہوتی ہیں۔ ذاتی درد کا اظہار کرنے والی شاعری اگر اعلا درجہ کی نہ ہو تو وہ بھی آپ کو اتنا غیر متاثر چھوڑ جائے گی جتنا کسی بھی اجنبی کے confidence جن کو سن کر آپ بول رہے ہیں۔ ذاتی درد کا اظہار اچھی شاعری میں آسان نہیں ہے۔ لیکن یہ دوسری بات ہے کہ ناصر کاظمی کا اختصار یہ ہے کہ وہ ذاتی کرب کا اظہار اس سطح پر کرتے ہیں جہاں اس میں حصہ نہیں لگایا جاسکتا، نہ اسے پسند کرو دوسروں پر منطبق کیا جاسکتا ہے۔ آپ اس سے متاثر تو ہوتے ہیں۔ لیکن اس احساس کے ساتھ کہ آپ کو صرف متاثر ہونے کا حق ہے، شریک ہونے کی اجازت نہیں۔ یہ بھی وجہ ہے کہ ناصر کاظمی ایسے اشعار میں بھی جان سلامت نکال لے جاتے ہیں جن میں دوسرے کہیں تو رومانوی پیلے پن اور شوں شال کرنے والے آنسوؤں کے علاوہ کچھ ہاتھ نہ آتے۔

نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں اور بال بناؤں کس کے لیے
 وہ شخص تو شہر ہی چھوڑ گیا میں باہر جاؤں کس کے لیے
 بلاؤں گا دنوں کا زخبط مکھوں کا تجھے تری خوشی کے لیے خود کو یہ سزا دوں گا
 بیکلی تھمتی ہی نہیں ناظر آج کسی نے یاد کیا ہے
 میں تو آج بہت رویا ہوں تو بھی شاید رویا ہوگا
 آج تو میرا دل کہتا ہے تو اس وقت اکیلا ہوگا
 میرے چوے بچے ہاتھوں سے اور دل کو خط کھتا ہوگا

یہ ناظر کا فلمی کے بہترین شعر نہیں ہیں۔ لیکن یہ شعر ایسے ہیں کہ ہمارے زمانے میں کسی سے بھی ایسے بن نہیں سکتے تھے۔ ان کو پڑھ کر ہنسی نہیں آتی، جب کہ عام طور پر اس طرح کی شاعری پڑھ کر شاعر کی عقل پر رونا اور اپنے اوپر ہنسی آتی ہے۔ نذا فاضلی نے کہیں کہیں اس طرح کے عشقیہ آہنگ کو بہت احتیاط سے بلکہ اور زیادہ دھیما کر کے برتا ہے لیکن ان کے یہاں خود شاعر اتنا صاف نظر نہیں آتا جتنا ناظر کا فلمی کے شعروں میں ہے۔ اسی لیے دوسروں کے مقابلے میں نذا فاضلی اس آہنگ کو نسبتاً کامیابی سے برت پائے ہیں۔ ورنہ کم تر درجے کے شاعر اس لہجہ میں گفتگو کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو حسبِ ذیل قسم کا نتیجہ برآمد ہوتا ہے :

تراٹنا بہت ضروری تھا در نہ مسیرا وجود کھو جاتا
 دل تمام لرگے جب بھی مر نام لوگے تم اک آہ بن کر آؤں گا لب پر جب آؤں گا
 یہ ہو کر بے زباں کرتی ہے باتیں تیری تصویر کا کہنا ہی کیا ہے
 اس طرح ہوتی رہی کیمیل جذبات وفا ہم ادھر لڑتے رہے اور وہ ادھر لڑتے تھے
 آخری شعر کے ساتھ ناظر کا فلمی کا یہ شعر دیکھیے۔ اگر اب بھی دلیل و تجزیہ ضروری ہو تو تنقید واقعی کاربکا دلائل ہے۔

میں تو آج بہت رویا ہوں تو بھی شاید رویا ہوگا
 لیکن پھر بھی اتمامِ حجت کے لیے اس بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ ہم ادھر رونے رہے۔۔۔ دوائے شکر کا پہلا مصرع بالکل بیکار ہے اور کیمیل جذبات وفا کے ساتھ ادھر ادھر کے تذکرے نے باقاعدہ باجماعت اور جو نیت امام کی وہ میری والی صورت پیدا کر دی ہے

ہم اور وہ نے یگانہیت کے بجائے شزیت اور افتراق کا احساس پیدا کیا ہے۔ مگر اس میں کئی شبہ ہو تو مصرع یوں کر دیکھیے اور دیکھیے کہ مکالمے یا خود کلامی کے رنگ نے یگانگت کا تاثر پیدا کیا کہ نہیں!

میں اور ہر دو تار ہا اور تو اور ہر دو تار ہا

نظرِ آقبال اس نکتہ سے آشنا ہیں اسی لیے ان کے مطلع میں محبوب کی شخصیت ووئی کا استحکام کرنے کے بجائے اس کی نفی کرتی ہے:

یہاں کسی کو بھی کچھ حسبِ آرزو نہ ملا
کبھی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تو نہ ملا

ناظرِ کالمی کے شعر میں معنی کی ایک اور تہ بھی ہے جو شعر زیر بحث (ہم اور ہر دو تے ہے...) میں مغفود ہے۔ میں تو آج بہت رویا ہوں، لیکن تو شاید رویا ہوگا، اور وہ بھی چوں کہ میرے بہت رونے کے مقابلے میں تیرے کچھ ہی آنسو ہیں۔ ناظرِ کالمی کی کامیابی کا راز یہ بھی ہے کہ وہ اپنے درد میں اس درجہ گم ہیں کہ محبوب کا درد بھی اس کا ایک پھوٹا سا حصہ معلوم ہوتا ہے۔

میں نے کہا ہے کہ یہ خیال کو ناظرِ کالمی تیرے پیرو ہیں، ان کے ساتھ انصاف نہیں کرنا۔ یہ بات کچھ اور نقادوں نے بھی کہی ہے لیکن وہ counter point کے طور

پر ان کو غالب اور آقبال کے شعور حیات و کائنات کا خوشہ چیں یا کم سے ان کی طرح کا شعور حیات و کائنات رکھنے والا بتاتے ہیں۔ میں نہیں جانتا کہ غالب میں شعور حیات کا وجود کیا معنی رکھتا ہے۔ مگر اس کا مفہوم یہ ہے کہ غالب اور آقبال کے کلام میں خارج کے مظاہر یا اجتماعی زندگی کا پر تو ملتا ہے تو بات صحیح ہے۔ لیکن میرے خیال میں ناظرِ کالمی کے یہاں تو خارج کے مظاہر اور اجتماعی زندگی شاید سب سے کم اہم مرتبہ رکھتی ہے۔ ان کے کلام میں مرمیوں کا ذکر ضرور ملتا ہے لیکن وہ سارے موسمِ روح اور دل کے موسم ہیں جن کو شاعر نے وقتاً فوقتاً خارج میں کار فرما دیکھ لیا ہے۔ انھوں نے رنگ، پانی اور آواز کا زیادہ ذکر کیا ہے لیکن متیر نیازی کی طرح نہیں۔ متیر نیازی پہلے خارج میں موسم کی تبدیلی محسوس کرتے ہیں پھر ان کی داخلی واردات اس کے اندر ہی اندر تکانے خلق کرتی ہے۔ ان کی نظم ”آغازِ زمستان“ میں دوبارہ ”ہم کا مطالعہ اس نکتہ کی وضاحت بخوبی کر دے گا۔“

آغازِ زمستان میں دوبارہ

غروبِ بہر کا منظر گھڑی ہوئی گزرا بس ایک پل کو نیستاں اسی طرح لرزا

گیارہ سبز کی خوشبو اسی زمانے کی اسی طرح کی مسرت بہار آنے کی
وہی جمال درو مسقت و بام ہے جن میں کنار رو د سیاہ خام شام ہے میں ہوں
سفید، سرخ، سیاہ، سنہرا، آبی ہر طرح کے رنگ ہیں۔ روشنی کے اسپکٹرم کی طرح ہر رنگ
اپنی اپنی جگہ روشن ہے اور آخری مصرع داخلی منظر نامے کو خارجی منظر نامے میں اس طرح مدغم
کرویتے ہیں کہ پورا پیش منظر داخلی واردات کا تلازمہ بن جاتا ہے۔ نامر کاظمی کے موسم اور فطری
مظاہر خارج میں کم سے کم وجود رکھتے ہیں۔ اگر نامر کاظمی واردات سے منسوب نہ ہوتے تو یہ منظر
انہیں دکھائی بھی نہ دیتے :

ہم میں پیر کی چھالوں میں میٹھا کرتے تھے اب اس پیر کے پتے بھڑتے جاتے ہیں
پہلی بارش میں اور تو زرد پہاڑوں کا دامن
لاکھ گھوڑوں نے پہننے زرد گلوں کے کسنگن
کیسے کیسے بوٹے نکلے لال ہوئی جب ساری نئی
اڑتا پھرتا ہے بھلاؤں سے جدا برگ آوارہ جیسے پون پھول ہے
آج کو شہر کی روش روشن پر پتوں کا میلا سا لگا ہے
مینہ جو برس تو برگ برف کے مینہ جی بانیسری دھڑولیں
لوگ سو رہے ہیں رست بدل رہی ہے
رفتگاہاں کا نشان نہیں ملتا آگ رہی ہے زمیں پہ گیس بہت

میر نے موسموں کا ذکر بہت کم کیا ہے۔ کیوں کہ ان کے زمانے میں موسم صرف دو تھے، موسم
مُلّی اور موسم خواں۔ لیکن اگر ان کو اپنی شاعری میں موسم ہر تننا ہوتے تو وہ انہیں علامتی رنگ دیتے
کیوں کہ خارج کا شعور انہیں بہت تھا۔ اس خارجی شعور کی بنا پر ان کی عشقیہ شاعری اپنے
کمزور لمحوں میں بھی ایک وسیع، تجربہ کار، عاقل اور بصیرت مند ذہن کا اظہار ہوتی ہے اور
بہترین لمحوں میں یہ تمام عناصر اس طرح دو مصرعوں میں مرکوز ہو جاتے ہیں کہ اسرار کی سی فضا
پیدا ہو جاتی ہے۔ میر کی عشقیہ شاعری ایک ایسے ذہن کی نشان دہی کرتی ہے جو کرب اور فرحت،
امید اور خوف، شکست اور فریب آرزو کی تمام منزلوں سے گزر چکا ہے۔ ایسا ذہن جو سب کچھ
دیکھ چکا ہے جس پر سب کچھ اور جس میں سب کچھ واقع ہو چکا ہے بصیرت یعنی Wisdom
کی گہرائی اور تجربہ کی یہ وسعت اس کے علاوہ کسی طرح ان کی شاعری میں آبی نہیں سکتی تھی اور میر

کو خدائے سخن اسی لیے کہا جا سکتا ہے کہ وہ عشق اور اس کے حوالے سے زمانہ کے سب سوگوگرم چشیدہ ہیں۔ اردو کے کسی شاعر کے کلام میں تیر کی سی یہ تجربہ کی وسعت اور اس کی پیدا کردہ —
 Knowingness نہیں ملتی۔ تیر کے مقابلے میں نامہر کاظمی بائبل نا تجربہ کار معلوم ہوتے ہیں۔
 عشق نے ان کو صبح بخیر کر اور توڑ کر رکھ دیا ہے۔ لیکن اس منزل سے آگے پہنچنا جہاں ہر چیز ہوجی
 ہوئی نظر آتی ہے، ان کے بس کی بات نہیں۔ تیر کے یہاں دونوں طرح کے شعر یعنی وہ جن میں
 اس کا کردار ایک سوگوگرم چشیدہ، زخم رسیدہ لیکن دردناک دلتاس ذہن رکھنے والے مرد پیر کا
 کردار ہے اور وہ جن میں تجربہ کو اپنے اندر جذب کر لینے کے باعث ارتکا ز اور اس کے نتیجے میں
 اسرار کی فضا ملتی ہے، کثرت سے ملتے ہیں۔ تعجب ہوتا ہے کہ نقادوں نے پھر بھی انہیں ایک
 روایتی قسم کا حرمنا نصیب، ایذا رسیدہ اور الغالی بدبھا بکھا اور اس ہٹا پرواہ داد کرتے
 رہے، مگر یہ شعر دیکھیے :

دل ہے داغ جگر ہے ٹکڑے آنسو سارے خون ہوتے

لوہو پانی ایک کرے یہ عشق لالہ عذراں ہے

عشق کے میدان دار دل میں بھی مرنے کا ہے وصف بہت

یعنی مصیبت ایسی اٹھانا کا رکار گزراں ہے

ان صحبتوں میں آخر جانیں ہی جاتیاں ہیں نے عشق کو ہے صرف نے حسن کو محابا

چاک ہو اول ٹکڑے جگر ہے لوہو روئے آنکھوں سے

عشق نے کیا کیا ظلم دکھائے دس دن کس جینے میں

کیا اور اس کی راہ میں ہموار ہو کوئی

بھرے کے رنگ اپنے چادر کی زعفرانی

ہم دل شدوں کی ان نے کیا خوب لبری کی

مجھے ہے ہو دیدہ خم ناک سے اب تک

داغ عشق ہم کو بھی کبھو تنہا

غبار اک ناتواں سا کوہ کو تنہا

خیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشمر یہ

یکساں ہوتے ہیں خاک سے پا مال ہوتے ہم

مرزاں فقر میں بھی دل سے گنتی نہ میرے

کرتے ہیں دل بھلاؤں اس گنگے کسو کا

گو خاک سی آرتی ہے سے پہنچ جوں ہیں

جہاں پڑے فنا نے سے ہمارے

نہ دیکھا مسیر آوارہ کو لیکن

کیا کم ہے بولنا کی سحرے عاشقی کی

ان سب اشعار میں Apocalyptic یا مکاشفہ موت کی کیفیت ہے۔ ہر شعر میں منظم کا لہجہ رکھتا

کچھ مختلف ہے۔ اپنے مہر پر نہیں لیٹے سے لے کر اسرار کے سامنے تھیز (مرزائی فقر ... اور نہ دیکھا میرا اور ...) کے سب رنگ موجود ہیں۔ نامہ کا کلمی لپیٹے کے رنگوں کی اس وسعت پر قادر نہیں ہیں۔ اسی لیے ان کا کلام تیر کے مقابلے میں محدود اور ایک سٹرا معلوم ہوتا ہے لیکن آتنا ہی نہیں ہے، خارج سے بے خبری میں بھی روحانی بصیرت اور داخلی اسرار کے منازل طے ہو سکتے ہیں۔ تیر کا کلام اس پر دل ہے کہ وہ صرف اپنے عشق اور اس کے نتیجے میں حاصل ہونے والے تجربے کے ذکر تک محدود نہیں ہیں بلکہ مابعد الطبیعیاتی منکر و مشاہدہ انھیں تبدیل کی دنیاؤں کی بھی سیر کرا لاتا ہے :

عالم میں آٹ گل کے کیونکر نباہ جوگا	اسباب گر پڑا ہے سارا برا سفر میں
چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر	منہ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ
گلشن میں آگ گلے ہی تھی رنگ گل بچہ	بلبل بکھری دیکھ کے صاحب پے پے
عالم آئینہ ہے جس کا وہ صورت بے شکل	لٹے کیا صورتیں پڑے میں بنا آئیناں
ماٹھیو سمجھ کے جاے کہ مانند گرد باو	آوارگی سے تیری زینے کو مشت ہے
رنگ گل و لبے گل جوتے ہیں ہوا و نواں	کیا قافلہ جاتا ہے جوتو بھی چلا چاہے
رہتے تو تھے مکان میں فلک آپ میں تھے	اس میں ہیں ہمیشہ وطن میں سفر رہا
کل تک تو ہم دے ہستے چلے گئے تھے بلبل	مرنا بھی تیر ہی کا تماشا سا ہو گیا

ان اشعار کی خوبی یہ نہیں ہے کہ ان میں کہیں کہیں صوفیانہ فکر نظر آتی ہے (بلکہ بعض شعروں میں تو اس کا محض شائبہ ہی ہے) ان کی اصل خوبی یہ ہے کہ خارجی مظاہر سے غیر معمولی نتائج نکالے گئے ہیں۔ جہاں کرورین سم اس کو اعجازیت *miraculous* سے تعبیر کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اعجازیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شاعر شائبہ کے ذریعہ دو اشیاء میں ایک طرح کی وحدت (جویم وحدت ہوتی ہے) ڈھونڈ لیتا ہے اور پھر اس نیم وحدت کو خود ہی مکمل کر ڈالتا ہے۔ خالی غری فطرت نگار شاعر فطرت سے محبت نہیں کرتے بلکہ اسے استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ کامننس کے ذریعہ اس تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن اعجازیت نگار شعرا فطری مشاہدوں کو پختلے کارنگ دے دیتے ہیں (شاید اسی لیے بیک نے کہا تھا کہ ہر وہ چیز جس پر ممکن کا اطلاق ہو سکے سچائی کا پیکر ہوگی) میں سم کہتا ہے کہ مابعد الطبیعیاتی شاعری کی اعجازیت تاریخ کی طرح سچی نہیں ہوتی لیکن یہ اشیاء کا بیان اس طرح کرتی ہے کہ جس طرح وہ کرنا چاہتی ہے اور اس بیان کے ذریعہ

بہم پر واضح کرتی ہے کہ اشیا طبعیاتی یا قصوراتی طور پر قابل غور و لحاظ ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ باتیں اسی وقت ممکن ہیں جب شاعر اشیا کو برستے اور قصورات کو خود سے الگ کر کے دیکھنے پر قادر ہو۔ اس کی مختصر تفصیل کے لیے آخری شعر کو مندرجہ ذیل اشعار کے سامنے رکھیے:

تیرا
کل تک تو ہم وہ ہتے چلے آئے تھے یوں ہی مرنا بھی میری ہی کا تماشا سا ہو گیا
درد:

ہوا سینہ داغوں سے سر و چہرا غاں کبھو تو نے آکر تماشا نہ دیکھا
موت:
کیا تم نے قتل جہاں اک نظر میں کسی نے نہ دیکھا تماشا کسی کا

تینوں شعروں میں لفظ تماشا کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور تینوں ہی میں تماشا کسی نہ کسی طرح موت سے متعلق کر دیا گیا ہے۔ درد کے شعر میں موت واضح نہیں ہے۔ لیکن سینہ میں داغوں کا روشن ہونا عشق میں موت حاصل ہونے ہی کی منزل ہے۔ کیوں کہ داغوں کی کثرت نے دل کو منسوب کر لیا ہے۔ موتیں نے ایک طرح کی نازک خیالی ضرور برتی ہے لیکن ان کے شعر کی اساس معشوق کے روایتی قائلانہ کردار پر ہے۔ اس تصور میں کوئی اور نقش مزید نہیں ہے جو روایتی قتل عام کو کسی قسم کی داخلی یا روحانی اہمیت کا حامل کرنے سے معشوق نے ایک ہی نظر میں تمام عالم کو ختم کر ڈالا۔ سب لوگ ایک ساتھ مر گئے، اس لیے کوئی بھی شخص کسی دوسرے کی موت کا تماشا نہ دیکھ سکا۔ مراد شاید یہ ہے کہ عاشق کو مرنے کا طلع نہیں آیا۔ اگرچہ معشوق نے اپنے قتال عالم ہونے کا مکمل ثبوت بہم پہنچا دیا۔ اس شعر میں موت کے تماشے کا لفظ محض ایک سطحی اور دوسری مفہوم رکھتا ہے۔ درد کی طرح طنز کا پہلو بھی نہیں ہے جو اسے کسی قسم کی مادی اہمیت بخش دے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ موت اس شعر میں آخری اور حتمی اصلیت کے طور پر نظر ہی نہیں آتی جو اس کا حاستہ ہے بلکہ جس طرح قتال عالم معشوق محض ایک ^{convention} ہے ویسے ہی مرگ انہو بھی محض ایک ^{convention} کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ تیر کے دونوں مصرعوں کے درمیان ایک لطیف خلا ہے یہ نہیں کہا گیا ہے کہ کوئی شخص مر گیا —

صرف یہ کہا گیا کہ کل تک تو ہم اور وہ ہنس بول رہے تھے اس کے بعد ایک بظاہر فسیحہ مستحق رائے زنی ہے کہ اس شخص کا مرنا بھی ایک تماشا سا ہو گیا ہے۔ تماشا شاید اس لیے کہ اس نے موت بھی اتنی انسانی سے اور ہنسی خوشی قبول کی جس طرح وہ ہم سے ہنستا بولتا تھا۔ یا شاید اسی لیے کہ اس کی موت اتنی غیر سنجیدہ بلکہ کم وقت معلوم ہوتی ہے جتنی اس کی زندگی تھی۔ دونوں ہی برابر کا حکم رکھتی ہیں یا شاید اس لیے کہ اس کی زندگی تو دوسروں کے لیے تماشا تھی ہی۔ موت بھی تماشا کی طرح دل چپ، حیرت انگیز یا بے پروا خرابی سے مملو ہے یا شاید اس لیے کہ وہ کس قدر اچانک اور جلد مر گیا کہ یقین ہی نہیں آتا، جسے تماشا پر مکمل یقین کبھی نہیں آتا بلکہ *make believe* کا احساس ہمیشہ کہیں نہ کہیں باقی رہتا ہے۔ ہم اور وہ کی شنویت اور یوں ہی کا اہام شعر کو کسی ایک فرد و احد کی موت کے زمرے سے اُٹا کر عالم انسانی کے بنیادی مظاہر کے درمیان رکھ دیتا ہے۔

ناصر کاظمی ان کو چوں سے نا آشنا ہیں۔ ممکن ہے سطحی طور پر انہیں تیر کی طرح کا مزین شاعر کہ کر جھگڑا مٹایا جاسکے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کا مزاج تیر سے بہت مختلف تھا۔ ان میں تیر کی سی ارضیت بھی نہیں ہے۔ شکیبہ تیر کی طرح تیر ہی جگہ جگہ ایک عظیم الشان گنگوارہا سے کام لیتے ہیں۔ ان دونوں کی مثال اس بے وقوف لونڈے کی سی جو ایک گدے کو سر پر اٹھائے لیے جا رہا تھا۔ اس کو دیکھ کر علاقہ کی رئیس کی لڑکی جو سات سال سے نہ ہنسی تھی، ہنس پڑی اور رئیس نے خوش ہو کر اس لونڈے کو اپنی فرزندگی میں لے لیا۔

لوگ عام طور پر تیر کی ارضیت سے مراد ان کا جنسی اشتغال لیتے ہیں لیکن ان کی اصل ارضیت کچھ اور ہے۔ تیر کی طینت میں کئی کچھ اس طرح جاگزیں ہے کہ دیہاتوں کے شعلی کامن سنس کی طرح ان کو سیدھی راہ چلا گئے ہی جاتا ہے۔

وہ ناک میں بقول زنا عاشقوں کے ہیں ہنسا ہا ہے مونی کا اس کے بلاق میں
گریہ غوہیں سے ہیں رخسار میرے لعل تر ویدہ خونباریوں ہے جیسے ہنڈ پر گنا دہو
ٹکڑے ٹکڑے میرے صدمت چشم کم سے دیکھو کاڑھے ہیں جو ہر دریا کو ہیں بلو کہ
تیر بلا ناساز طبیعت لڑکے ہیں خوش ظاہر بھی ساتھ چالے راہ میں ہیں پھر ہم سے لڑتے تھے
مہر پر گھاؤاے شعر کو طالب آملی کے شہرہ آفاق شعر کے سامنے رکھے تو گوارہن کا مفہوم آسانی سے سمجھ میں آجائے گا :

لب از گفتن چنان بستم کہ گوئی دہن بر حسیبہ زخمے بود بہ شد
طالب کی نفاست پسند طبیعت بند ہونٹوں کو مندر زخم کی طرح دیکھتی ہے، تیر کا ویسی دیہاتی پن
خون بہاتی آنکھوں کو چہرہ پر زخموں سے تعبیر کرتا ہے اور وہ بھی ایسے زخم جو مسلسل جاری
ہیں۔ جھٹے جھڑے، کھلے اور خونی زخموں میں آنکھیں دیکھ لینا ایرانی مذاق پر (اور شاید ہمارے
مذاق پر بھی جو تیر کے مقابلے میں خاصے مہذب ہو چکے ہیں) کس قدر بااثر رہے گا لیکن تیر نے
دخسار کو لعل ترکہ کر (یعنی صرف لعل نہ کہ کر، بلکہ لعل ترکہ کا ابھاری فقرہ استعمال کر کے) ایک اور
استعارہ بنا ہی ڈالا ہے۔ ناصر کاظمی ایسی جرأت نہیں کر سکتے۔ ان کا لفظی خزانہ ایسے لفظوں سے
پُر ہے جو اردو شاعری کی روایت کا حصہ ہیں مثلاً:

دوں ترے راستے میں بیٹھا ہوں جیسے ایک شمع رہ گذر خاموش
گل کدوں کے طلسم بھول گئے وہ تماشا نقاب میں دیکھا
اے دیدہ درد دیدہ پر غم کی طرف بھی شقائق ہو لعل و نور و گوہر کے تو دیکھو
غیرت عشق کو قبول نہیں کہ تجھے بے وف کچے کوئی

لیکن وہ دیدہ پر غم کو لعل و نور و گوہر سے زیادہ نہیں کہہ سکتے۔ دیدہ پر غم کو زخم نمایاں اور ریش
خون آؤد کو لعل ترکہ کہنے کے لیے زمین پر پاؤ مضبوط ہمارے رکنا ضروری ہے۔

اسی طرح ناصر کاظمی کے کلام میں غلاب کے اسلوب کی تلاش کرنے والے نقاد بھی کم کوش
اور سطح میں ہیں۔ یہ درست ہے کہ ناصر کاظمی اردو غزل کے اس اسلوب سے بچانے نہیں ہیں،
فارسیہت جس کا طرہ امتیاز ہے انھوں نے بعض بہت خوبصورت یا بر محل فارسی تراکیب استعمال
کی ہیں۔ تراکیب سے قطع نظر بھی کیجیے تو ان کے یہاں فارسی مزاج کی شایستگی اور تزئینی چھپیدگی
موجود ہے۔ ہم عصور میں صرف ظفر آقبال ہی ان سے زیادہ فارسیہت کی صفت سے متصف نظر
آتے ہیں۔

ناصر کاظمی کے یہ شعر دیکھیے:

ہر سحر بارگاہ شبنم میں پھول ملتے ہیں با وضو ہم سے
ہم سے روشن ہے کارگاہ سخن نفس گل ہے شک بو ہم سے
ہم سے پہلے زمین شہر وفا خاک تھی کیسیا ہمیں سے ہوئی
فد سے ہیں ہوس کے بھی زرد تاب نایں ہاں جنس وفا کو بھی ذرا چھان پر شک کے

وہ مہتاب فشاں سے ناقص
آج تو رات جگادی ہم نے
ابھی وہ دوشٹ منتظر ہیں مرے
جن پہ تحریرِ پاے ناقد نہیں
صلے رنگاں پھر دل سے گزری
نگاہِ شوق کس منزل سے گزری
بہرِ برساتِ خلی جا رہی ہے
سرِ ابرو واں دیکھا نہ جاتے

یہ غارِ بیت ان کے مزاج کا خاصہ ہے لیکن ظاہر ہے کہ صرف اس بنا پر ناصر کاظمی کو غالب کا دستِ نگر تو کیا ان سے متاثر بھی نہیں کہہ سکتے۔ جیسا کہ میں پہلے کہ چکا ہوں غالب کی عالی و مافیٰ صرف اقبال کے یہاں جمیلکتی ہے۔ ناصر کاظمی نسبتاً چھوٹے دماغ کے شاعر ہیں ہزار چہے اور یکہ سہی، لیکن وہ تجربہ حیات و کائنات کی بھول بھلیاں میں داخل ہی نہیں ہوتے۔ غالب کی طرح اس کے گوشے گوشے سے واقف ہونے کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔

ناصر کاظمی اپنے ذاتی کرب کی شدت کے باعث بار بار بودلیئر کی یاد دلاتے ہیں۔ یہ اس وجہ سے بھی کہ بودلیئر ہی کی طرح شہر کا تذکرہ ان کے یہاں بہت عرصہ ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شہر کی رات میں آوارہ گردی ناصر کاظمی کی شعری دنیا میں کلیدی علامت کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ چونکہ خارج کا عمل داخل ان کے یہاں نہ ہونے کے برابر ہے اس لیے ناصر کاظمی کا شہر ایک موہوم بلکہ فرضی شہر ہے۔ جس کی حیثیت صرف یہ ہے کہ وہ ناصر کاظمی کی داخلی واردات کا تلازمہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس شہر کے نہ صرف خد وخال غیر واضح ہیں اور سوائے رات کے اس کی کوئی پہچان نہیں ہے بلکہ یہ بھی کہ اس کا کردار کبھی بدلتا نہیں۔ رات میں غرق خاموش شہر کا منظر شعر کے بعد شعر میں ایک ہی آہنگ اور تاثر کے ساتھ گزرتا چلا جاتا ہے:

میں ہوں رات کا ایک بچا ہے
خالی رستہ بول رہا ہے
یہ زمین کس کے انتظار میں ہے
کیا خبر کیوں ہے یہ نگرِ خاموش
شہر سوتا ہے رات جاتی ہے
کوئی طوفاں چہرہ، و غموش
تو ہے ادبے خوابِ دریچے
میں ہوں اور سنسان لگی ہے
شب کی تنہائیوں میں پھیلے پھر
چاند کرتا ہے گنگو ہم سے
بازار بند راستے سنسان ہے پورے
وہ رات ہے کہ گھر سے نکلتے نہیں کوئی
شہر سنسان ہے کدھر جائیں
خاک ہو کر کہیں کھسک جائیں
رات کتنی گزر گئی لیکن
اتنی ہمت نہیں کہ گھر جائیں

یہ شہری ہوتی لمبی راتیں کچھ پڑھتی ہیں یہ غامضی آوازوں کا کچھ کہتی ہے
 میں کیوں پھر تاجوں تنہا مارا مارا یہ بستی چین سے کیوں سو رہی ہے
 ان اشعار میں شہر مشکل ہوتا ہے لیکن صحن رات کے حوالے سے اور رات بھی اپنا ایک ہی
 کردار رکھتی ہے۔ خاموش، تنہا، بہت خوف زدہ، شاعر کی تنہا بہت ہم درد لیکن شہر
 بہدروں سے غاری ہے۔ بعض بعض شہروں میں رات اور شہر کی تشکیل انہیں خطوط بدر
 لیکن ذرا زیادہ انفرادیت آمیز ہو گئی ہے :

کس سے کہوں کوئی نہیں سونگے شہر کے کس کب سے پڑی ہے رات میں میت شہر بے کفن
 رات بھر ہم یوں ہی قفس کرتے ہیں نیند تنہا کھڑی ہاتھ ملتی رہے
 کیا تجھے آنکھ کہ پھر دل میں سمایا کوئی مری رات کا ہسداغ
 اس شہر بے چراغ میں جانے گی تو کہاں آئے شب فراق تجھے گھر ہی لے چلیں
 شہر کی بے چراغ گلیوں میں زندگی تجھ کو ڈھونڈتی ہے ابھی
 رات اور شہر کے کردار میں انفرادیت کا یہ پہلو بھی نامر کاظمی کے عشق کا مہولہ منت ہے۔ وہ
 رات میں ان چیزوں کو تلاش کرتے ہیں جنہیں دن نے ان سے چھین لیا ہے یا جو روشنی
 میں ان سے کھو گئیں۔ گم شدہ چیزیں انہیں ملتی نہیں ہیں بلکہ شاید وہ خود کھو جاتے ہیں لیکن
 رات کا شہر کم سے کم گم شدہ چیزوں کی بازیابی کا امکان تو رکھتا ہے :

بس ایک موتی سی چھب دکھا کر بس ایک میٹھی سی دھن سنا کر

ستارہ شام بن کر آیا بزرگ خواب بھر گیا وہ

وہ رات کا بے فوہ مسافر وہ تیسرا شاعر وہ تیسرا نامر

تیری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا پھر نہ جانے کدھر گیا وہ

دوسرا شہر کے مقابلے میں تیر کا مشہور شعر دیکھیے تو نکتہ اور واضح ہو جائے گا :

تیری گلی میں گیا سو گیا نہ بولا پھر میں تیر تیر کر اس کو بہت پکارا

تیر نے وقت کا تعین نہیں کیا ہے اور سو گیا، کی ذمہ دہی، موت سکون اور سکوت
 بے خودی وغیرہ کی کیفیات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ نامر کاظمی کا سفر رات میں شروع ہو کر شاید کبھی
 تمام نہیں ہوتا۔ نہ جانے کدھر گیا وہ کا اشارہ یہ ہے کہ رات کا بے فوہ مسافر گلی میں بھر خواب

یا جو مرگ نہیں ہے۔ بے نوائی سکوت یعنی بے غلطی کی طرف بھی لے جاتی ہے اور بے سرد سمانی کی طرف بھی۔ نامہ کا غلطی کا شعر کا شعل مسلسل کا مضمون رکھتا ہے۔ تیر کے یہاں ایک مہم اختتام ہے۔ رات نامہ کا غلطی کی تلاش کا استعارہ ہے جب کہ تیر کا شعر اس مخصوص معنویت سے خالی ہے۔ نامہ کا غلطی کی طرح بودلیئر کا قصور بھی شہر کے بغیر ممکن نہیں ہے لیکن بودلیئر کا پیرس مختلف نظموں میں مختلف رنگ بدلتا رہتا ہے۔ کہیں وہ شاعر کا دشمن ہے، کہیں وہ دیا کا راہور سطحی تماش بین ہے جو اصلی فن کار کا مذاق اڑاتا ہے۔ کہیں وہ قید خانہ ہے جس میں حسن یا فن محبوس ہے۔ پیرس کا ظاہری افشا بھی بدلتا رہتا ہے۔ عمارات، سڑکیں، نشانات، راہ، یہ سب مردِ ایام کے ساتھ ساتھ غائب یا نمودار ہوتے رہتے ہیں۔ قہر خانہ ہو یا سلم بازار ہوں یا محل، بودلیئر کا پیرس خود اسی کے الفاظ میں بھوت کی طرح اس کے ساتھ ساتھ ہٹتا رہا ہے۔

۱۔ کھر دے فرش پر سونے کی کوشش کرتی ہوئی میری قبی
اپنے سر کے پھیل کے بار جیسے خارش زدہ بدن کو جھٹک رہی ہے۔
پھٹوں کی کھیر پل پر کسی تہے شاعر کی روح
کسی لڑے بر اندام بھوت کی سی دردناک آواز بلند کرتی ہوئی
بھٹک رہی ہے۔

۲۔ اکثر شہر کے چراغ کی سرخ روشنی میں
جس کی لو اور جھنڈی کو ہوا طرح طرح اذیت دیتی اور مارتی ہے۔
کسی قدیم مضامین بستی میں جو کچھ آلودہ بھول بھلیاں کی مانند ہے۔
اور وہاں لوگ اس طرح شہرے اور پکے ہیں جیسے برتنوں میں شراب ...

۳۔ پالش اور گرائی آرام کرسیوں پر داناؤ بوڑھی رنڈیاں
زرد روئی، ابروؤں والی، دھوت دیتی ہوئیں اور
مہلک آنکھوں والی ...

خلیفہ چھتوں کے زیر سایہ پل چمکیلی ایک قطار
اور بڑے بڑے ٹکے ہوئے چراغ جو اپنی روشنیوں
مشہور شعر کی سایہ آلود جہینوں پر مناسخ کرتے ہیں

وہ شمسرا جو یہاں اپنا خون پسینہ ضائع کرنے چلے آتے ہیں

۳۔ جب پست بھاری آسمان
طویل آگیا ہٹوں کی شکار کرتی ہوئی زمین پر کسی دھنکن کی طرح
بھٹکا پڑتا ہے، اور جب افق کے پورے حلقے کو اپنی گرفت میں لے کر
وہ ہم پر راتوں سے بھی زیادہ غم، انجیز ایک سیاہ دن
انٹیلنے لگتا ہے

جب زمین ایک دم اور چھچی کال کو ٹھری میں بدل جاتی ہے ...

۵۔ اسے اُن گنت بیوضیوں کی طرح بھلبھلاتے ہوئے شہر

خوابوں سے بھرے ہوئے شہر
جس کا سموت گزرنے والوں کو دن دباڑے چمٹ جاتا ہے

۶۔ قدیم دارالخلافوں کی پیرچھ گلیوں میں

جہاں ہر چیز جتنی کہ گستاو ناخوت بھی مسخو رکھن بن جاتا ہے ...

۷۔ باغات عامر میں کچھ ایسی گلیاں ہیں جن میں فریب شکستہ بلند کوشیاں،

پنصیب موجد، سا قضا المل شان و شوکت، ٹوٹے ہوئے دل، اور

وہ سب طوفانی، طوفان زدہ لب و البستہ رو میں منڈلاتی پھرتی ہیں

جن میں آندھی کی آخری سانسیں اب بھی اُترتی چڑھتی نظر آتی ہیں اور

جو کابل خوش باش لوگوں کی توہین آمیز گھائیوں سے دور یہاں آکر

چھپ رہتی ہیں۔

۸۔ اب وہ پرانا پیرس کہاں؟ (افسوس صد افسوس

کہ شہروں کی شکل انسانوں کے دلوں سے بھی زیادہ جلد

بدل جاتی ہے) اب یہاں تو صرف اپنی چشمِ تصور سے ہی جن کو وہ

گٹیاں اور موٹے موٹے نفوذ سے منتقش

کھنبوں اور ٹھنڈے کے ڈھیر گھاس پھوس پتھروں کے بھاری بھاری

ہلاک جو کائی کے دورِ نیم سے ہرے ہو رہے تھے اور دکانوں کی کھڑکیوں میں

بھی ہوئی طرح طرح کی چمکیلی الم علم چیزیں

دیکھ سکوں گا۔

۹۔ اس طرح یہ اندسے

بے کراں تاریکی سے گزرتے جاتے ہیں، وہ تاریکی

جو ابھی خاموشی کی بہن ہے۔ اسے شہر

اس آئنا میں جب کہ تو، ہمارے گرد لغزون ہے۔ ہنستا ہے، ٹھٹھے مارتا ہے

اور لغزت انگیسے ظلم کی حد تک لطفت اندوزی پر کربستہ ہے۔

دیکھ میں بھی انہیں کی طرح گھسٹتا پھرتا ہوں،

بلکہ ان سے بھی بے ہوش و بے خبر۔ میں کہتا ہوں،

یہ سب اندسے آسمان میں کیا ڈھونڈ رہے ہیں؟

نظا ہرے کو شہر کی یہ بوقلموں منظر کشی، جس میں غیر معمولی استعاراتی، طنزیہ اور جذبائی زور

صرت ہوا ہے۔ نامر کا ظلمی کے محدود کینوس سے جس پر ایک سی اور مبہم لکیریں ہیں، بہت دور

اور بہت آگے ہے۔ بودلیئر کا پیرس خود اسی کی طرح غلیظ پیچیدہ، جھگھٹاتا ہوا، ناقابل فہم حد

تک گہرا اور درد آمیز ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ جس طرح پیرس کے بغیر بودلیئر کا قصور

محال ہے اور جس طرح پیرس کے زمین آسمان، موسم اور منظر، سب بودلیئر کے شاعرانہ تجربہ کا جزو

لا ینفک ہیں، اس طرح سنسان شہر میں آوارہ گرد کو قبول کیے بغیر نامر کا ظلمی بھی ہاتھ نہیں آ سکتے

دونوں ہی نے اپنے ذاتی کرب کے اظہار کے لیے شہر کو استعارہ کیا ہے۔ نامر کا ظلمی کی یہاں اس

استعارہ کی پشت پناہی خالی گھر اور خاس کر ایسے خالی گھر کی علامت کے ذریعے ہوئی ہے جس

میں پہلے کوئی رہا کرتا یا آیا کرتا تھا۔ یہ خالی گھر گویا اس رات کے شہر کا استعارہ ہے جس میں نامر

کا ظلمی کی کوئی محبوب چیز گم ہو گئی تھی (کسے ڈھونڈ دے ان گیلوں میں نامر، چلو اب گھر چلیں

دن جا رہا ہے)

استعارہ اور استعارہ کا یہ منظم اظہار نامر کا ظلمی کے محدود تجربہ کو غیر معمولی قوت بخش

دیتا ہے اس کی وجہ سے اس کی دنیا کی تنگی میں قادی کا دم نہیں گھٹتا۔ رات کا سنسان شہر یا

شہر کی سنسان رات اور وہ خالی گھر جو اپنے کینوں کو ترستا اور ان کے لیے تڑپتا ہے ایک شدید

ذاتی ایسے کا رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ یہی نامر کا ظلمی کا اہم ترین کارنامہ ہے :

میرا دیا جلائے کون
تو جہاں چند روز ٹھہرا تھا
یاد کرتا ہے تجھ کو آج وہ گھر
اب اس شہر میں کیا رکھا ہے
شام سے کتنی تیز ہوا ہے
کون اس گھر کو چھوڑ گیا ہے
ایک مدت سے ہے وہ گھر خاموش
ہو گئے کیسے کیسے گھر خاموش
ان مکانوں میں عجب لوگ رہا کرتے تھے
ترا دیا جلائے کون کیا ہوئے

اس بات کی وضاحت شاید چنداں ضروری نہ ہو کہ اکیلا گھر مسلمان راستہ، رات، شہر یہ سب بالآخر خود نامہر کا علمی کا استعارہ ہیں اور میرے مرکزی خیال کی پشت پناہی کرتے ہیں کہ نامہر کا علمی کے اسلوب کا اچھوتا بن دراصل یہ ہے کہ انھوں نے اپنی ادھر صرف اپنی بات کہی ہے۔ وہ خارج سے اتنے بے خبر نہیں ہیں جتنے بے نیاز ہیں۔ ان کی آوازیں وہ عموماً یا دوسرے الفاظ میں آفاقیت نہیں ہے جو عام طور پر اچھی محنتیہ شاعری کا خاصہ ہے۔ ان کی آپ بیتی کا جگہ بہت سے کوئی رشتہ نہیں۔ یہی اس کی بنیادی قوت ہے۔ یہ نامہر کا علمی کی اچھوتی بڑائی ہے کہ انھوں نے اپنی حدیں بخوبی پہچان لیں اور ان کو پار کرنے کی کوشش میں زیادہ وقت ضائع نہیں کیا۔ اجتماعی زندگی، اسے زنی، یا تفکراتی انداز سخن انھوں نے بہت کم اختیار کیا اور جب بھی اختیار کیا، ناکام ہی رہے۔ مندرجہ اشعار کی نثریت اپنی دلیل آپ ہے :

کسی کا درد ہو دل بے قرار پانا ہے
ہر کوئی اپنے غم میں ہے مصروف
ہوا کہیں کی ہوسینہ نگار پانا ہے
کس کو درد آشنا کہے کوئی
کیوں کسی کو بُرا کہے کوئی
سونسے پر ہے بھاری مٹی
پیارے دیں کی پیاری مٹی
ہریشی چرخوں کی ہستی کو تنہا نہ سمجھو

اگر ہرگز نے میں سپاٹ جذباتیت والے شعر نمایاں ہیں (جذباتیت سے مراد یہ ہے

کہ جذبہ معمولی یا کم بچیدہ ہو لیکن الفاظ اس کے لیے ایسے استعمال ہوں جو سزورت سے زیادہ ہوں۔ گویا تھرمیٹر کے لیے پیمائش میں کا ہتھوڑا استعمال کیا جائے۔ کلی دشتہ بروکس نے اس موضوع پر اچھی بحث کی ہے۔ کاش ہمارے نام نہاد نرم لہجہ اور جذبے کی تھرمیٹر اسٹ سے بھر پور پوٹی شاعری کرنے والے شعرا نے اس بحث کا مطالعہ کیا ہو تاکہ ”دیوان“ میں پھیکے سیٹے فلسفیانہ نمکدانہ لفظ کراتی بہرہ وپ و حار سے ہوتے نثری بیانات دکھائی دیتے ہیں اور ”برگ نے“ کے یہ اشعار جذباتیت کی مثال ہیں :

آتشِ غم کے سیل رواں میں نہیں جس حل کر راکھ ہو جس

یہ شعر بن کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو

کرم اسے مصرعِ آلام دوراں دلوں کی آگ بجھتی جا رہی ہے
سارا سارا دن گلیوں میں پھرتے ہیں بیکار راتوں راتوں اُنہ کر روتے ہیں جس نگری کے لوگ
دوسرے شعر کے مقابلے میں میرا اور بتیل کو رکھیے تو معلوم ہوگا کہ چھوٹی بھر کے باوجود نامر کاظمی کا شعر کثرتِ الفاظ کا شکار ہے۔ مصرعِ آلام دوراں سے کرم کی فرمائش کرنا محض سستی جذباتیت ہے کیوں کہ جو کہتا تھا وہ تو دوسرے مصرع میں کہہ دیا ہے۔ اس کے علاوہ آگ بجھنے اور مصرع میں کوئی مناسبت نہیں ہے۔ مصرعے چراغ بجھ سکتا ہے لیکن آگ تو بجھنا نہیں سکتی ہے۔ بتیل اور تیر نے اس لیے جنبشِ دماں کا مناسب حال پیکر رکھا ہے :

بتیل :

آتشِ دل شد بلند از کعبِ خاکسترم باز مسیحائے شوق جنبشِ دماں کیست

تیر :

افسردگی سوختہ جہانوں ہے تھر تیر دامن کو ننگ ہلا کہ دلوں کی بھیجی چٹاک
خیال اور الفاظ کی واضح بازگشت کے باوجود افسردگی سوختہ جہانوں، جنبشِ دماں، کعبِ خاکسترا
آتشِ دل اور مسیحائے شوق جیسے علامتی اور استعاراتی الفاظ کے فقدان نے نامر کاظمی کو محض
سستی درد انگیزی تک محدود کر دیا۔ ”دیوان“ کی بڑی خوبی اور نامر کاظمی کا کمال یہ ہے کہ
اس میں جذباتیت کا دور دورہ بہت کم ہے، کیوں کہ ذاتی انسان کا تکلف شدہ ترین ہو
گیا ہے، اور نام نہاد فلسفہ طرازی کی کوشش برائے نام ہی کی گئی ہے۔ جارج ہربرٹ کی
طرح نامر کاظمی نے بھی اکثر جنبشیں تر محدود علاقے کی کاشتِ اعلا ترین طریقوں سے کی ہے۔

”پہلی بارش کی جو غزلیں اور نثیل کالج میگزین میں شامل ہیں ان میں بھی اجتماعی زندگی کے فطرتی حسب معمول دھندلے ہیں۔ لیکن ایک نئے طور کی حقیقت سی جھلک نظر آتی ہے۔ زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ناسر کاظمی کی دنیا میں سہو ابھی تک صرف ان سے آباد تھی اب ان کے محبوب کے غدو خال نمایاں ہونے لگے ہیں۔ یہ درست ہے کہ محبوب کو ابھی بھی ناسر کاظمی کی ہی آنکھوں سے دیکھا جا رہا ہے۔ لیکن جو شخصیت پچھلے سارے کلام میں بس کہیں کہیں اپنا طبعی اظہار کر سکتی تھی اب کچھ بے نقاب ہو چلی ہے:

دھوپ کے لال ہرے ہونٹوں نے	تیرے بالوں کو چومنا تھا
تیرے عکس کی میراں سے	بہتا چشمہ ٹھہر گیا تھا
اک رخسار پر زلف گرمی تھی	اک رخسار پر چاند کھلا تھا
شموڑی کے جھلکے شیشے میں	ہونٹوں کا سایہ بڑھتا تھا
چندر کرنا سی انگلی انگلی	ناخن ناخن ہیرا سا تھا
ایک پاتو میں پھول سی جوتی	ایک پاتو سارا سنکا تھا

روحانی کے سپیکر اس کثرت اور مدد سے شاید ہی کبھی صورت تراشی کے لیے کام میں لائے گئے ہوں۔ ان غزلوں میں سپیکر علامت کے شانہ بشان چلتا نظر آتا ہے۔ خلا آخری غزل کے کچھ شعر ہیں:

پاسی کو بچوں کے جنگل میں	میں پانی پینے آتا تھا
باتہ ابھی تک کانپ رہے ہیں	وہ پانی کتنا ٹھنڈا تھا
آنکھیں اب بھی جھانک رہی ہیں	وہ پانی کتنا گہرا تھا
گہری گہری تیز آنکھوں سے	وہ پانی مجھے دیکھ رہا تھا
کتنا چپ چپ کتنا گم صم	وہ پانی باتیں کرتا تھا

اس غزل کا منظر نامہ کسی غیر ستیارہ سے آنے والے اسٹروناٹک اچانک زمین تک رسائی سے شروع ہو کر انسان کے کشف ذات اور خواب کی فلسفاتی فضا کو اپنے گہرے میں لے لیتا ہے۔ مرکزی علامت تو پانی ہے لیکن اپنے مخصوص طریقہ کار کے مطابق ناسر کاظمی کا ”میں“ جو جنگل میں (جہاں پرندے پیاتے ہیں) پانی پینے آتا ہے ٹھنڈے گہرے چپ چاپ لیکن لفظ پانی کو کئی جیتیں عطا کر دیتا ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس ”میں“ کے بغیر پانی شاید محض پانی رہ جاتا

ہے۔ تجربات، کشف، خوف، غیر مرئی شے میں مرئی زندگی، بے جان میں روح، چشمہ حیات (جس سے سپاسی چڑیاں استمداد کرتی ہیں کیوں کہ وہ تابندہ زندہ رہنے کے خطرات و عواقب سے آشنا ہیں) کسی غیر انسانی ذہن کا انسانی اور دنیاوی حقائق سے تقارن میرے اشارے جو پانی کے تسلسل نے خلق کیے ہیں، "میں" کی معنویت کے بغیر دھندلے یا اُدھولے رہ جاتے ہیں۔

ناصر کاظمی کی شاعری کا جو رجحان ماضی میں تھا اس کو دیکھتے ہوئے یہ کہنا مشکل تھا کہ وہ علامتی ذہن کی طرف بھی جگم زن ہو سکیں گے۔ لیکن ہمیشہ کی طرح انھوں نے یہاں بھی اپنے شاعرانہ ارتقا میں ایک غیر متوقع منزل سر کر کے ہم سب کو متحیر کر دیا۔ ان غزلوں کو دیکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ ناصر کاظمی کی بے وقت موت اس سے کہیں بڑا حادثہ تھی جتنا کہ ہم دگ سبھے تھے۔ انھوں نے ٹھیک ہی کہا تھا:

میری نوائش الگ میری دُعائیں الگ

میرے لیے آشیاں سب سے جدا چاہیے

محمد علوی: دوسرا ورق اور تیسری کتاب

کوئی شاعر کس حد تک بنو کر سکتا ہے؟ مجرد نظر یا فی نقطہ نظر سے تو کہہ سکتے ہیں کہ تخلیقی صلاحیت کی سرحد آسمان سے ملتی ہے۔ لیکن واقعی دنیا میں صورت حال افسوس ناک بلکہ المیاتی نظر آتی ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شاعر بڑی دھوم دھام سے ادبی منظر پر نمودار ہوتا ہے۔ لیکن دو ہی چار برس میں اس کی شدت اظہار کم ہوئے گئی ہے، پھر ہوتے ہوتے یا تو وہ بالکل خاموش ہو جاتا ہے یا پھر اس درجہ انحطاط کا شکار ہو جاتا ہے کہ لوگ اس کا پچھلا کہا ہوا بھی بھولنے لگتے ہیں۔ اکثر کہا جاتا ہے کہ فلاح صاحب اپنے کو دہرا رہے ہیں، اب وہ ختم ہو گئے۔ حالانکہ اگر کوئی شاعر اپنے کو دہرا رہا ہے تو یہ اس کی موت نہیں بلکہ زندگی کی دلیل ہے، کیوں کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی تخلیقی صلاحیت دھندلی نہیں پڑی۔ افسوس کا مقام تو وہ ہوتا ہے جب شاعر کے کلام میں انحطاط نمایاں ہونے لگے۔ جو شاعر اپنے آپ کو دہرا رہا ہے اس کے پاس میں یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ اس کی قوت ختم ہو گئی یا بالکل گھٹ گئی، لیکن وہ کم سے کم زندہ تو ہے زیادہ تر تخلیقی صلاحیتیں ایسی ہوتی ہیں کہ قوت اظہار کی پہلی سرخی قائم رہتی ہے، نہ زوال ہوتا ہے نہ ترقی ہوتی ہے۔ بعض بعض لوگ ایسے ہوتے ہیں جو ایک دو چار برس تک ترقی کرتے ہیں پھر ٹھہر جاتے ہیں۔ یعنی ان کے ارتقا میں وہ منزل آجاتی ہے جے ۱۰۰۰۰۰۰ کہا جاتا ہے۔ لیکن پیشہ کے تصور میں جمود کا شائبہ نہیں بلکہ عمودی ارتقا کے بجائے افقی ارتقا کی کیفیت ہوتی ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر اسلوب کے لحاظ سے نہیں بلکہ تجربے کی وسعت اور ہمدگیری اور اس پہنچ یا معتبریت credibility کے لحاظ سے ترقی کرتا ہے جو زندہ تخلیقی صلاحیت میں عمر کے گزرنے کے ساتھ ساتھ آتی رہتی ہے۔ زیادہ تر بڑے شاعروں کا یہی حال رہا ہے۔ بعض

شاعروں کا ارتقا عمودی ہوتا ہے اور مسلسل ہوتا رہتا ہے۔ بہت کم شاعر ایسے ہیں جن کا ارتقا عمودی اور افقی دونوں سمتوں میں ہو۔ ظاہر ہے کہ شاعرانہ صلاحیت کے نمو کی بہترین مثال ہی نمونہ ہے جو فطرت کے دوسرے نامیاتی مظاہر کی طرح عمودی اور افقی دونوں ہوا اور یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ مرتبہ دو چار سو برس میں شاید ایک بار کسی کو نصیب ہو تو ہو۔ ورنہ پہلے عمودی اور پھر افقی ارتقا کو ہی عام طور پر تخلیقی صلاحیت کی بہترین پہچان کہا جاسکتا ہے۔

گزشتہ ہیں بائیس برس میں اردو شاعری کا منظر نامہ طرح طرح کی سسٹنی اور اسس تو قعاتی فضا سے بھر پور رہا ہے جو تخلیقی امکانات دے بہت سارے فن کاروں کے بیک وقت نمودار ہو جانے کی وجہ سے پیدا ہو جاتی ہے۔ تخلیقی قوتوں کے روشن ہونے اور نمودار ہونے کا جو عمومی نقشہ میں نے اوپر پیش کیا ہے اس کی پوری مثال ہماری نئی شاعری کے منظر نامے میں ملتی ہے۔ شروع کی ہمارے میں بہت سی آوازیں سنائی دیں، بہت سی راہیں دکھائی دیں لیکن بہت کم لوگ ایسے تھے جن کی معتبریت میں اضافہ ہوا۔ ایسوں میں محمد علی کا نام بہت نمایاں ہے۔ میرے اس جملے کا، کہ بہت کم لوگوں کی معتبریت میں اضافہ ہوا، یہ مطلب نہیں کہ زیادہ تر جدید شاعری کمزور یا جھوٹی ثابت ہوئی۔ یہ تو تخلیقی منظر کا عام خاتمہ ہے کہ اس کے بہت سے رنگوں میں وہی چار رنگ نمودار رہتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ہوتا آیا ہے۔ کسی تخلیقی منظر کی بحیثیت منظر یہ خوبی نہیں ہوتی کہ اس میں چند ہی لوگ حاوی ہوں اور حاوی برسوں میں کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ اس میں ایک طرح کا تخلیقی ابال اور انتشار ہوتا ہے۔ ہماری ادنی تاریخ میں ایسے دور بہت کم آئے ہیں جن میں تخلیقی ابال اور انتشار کی وہ کیفیت تھی جو نئی شاعری کے وجود میں آنے کی وجہ سے پیدا ہوئی بلکہ نئی شاعری نے جو پانچ ساتھی پیدا کر دیے وہ اپنے پیدا کیے تو اسی وجہ سے کہ تخلیقی آتش فشاں کا دائرہ کار عام سے زیادہ وسیع اور گہرا رہا تھا تصور کیجیے کہ ۱۹۰۰ کے لگ بھگ جب اقبال نے شاعری شروع کی اس وقت ہمارے ادبی منظر کا نقشہ کیا تھا؟ روایتی شاعری (جس کے نام زمانہ سے داغ اور آئیر تھے) اپنی قوتیں کھو چکی تھی۔ غالب اور انیس کے سامنے، جو ان ہونے والوں کے لیے عافیت کی راہ ہی تھی کہ ان کے کوہ پیکر و باد سے دور رہ جائے۔ حالی اور آزاد نے نئی شاعری کے جو بیج بونے تھے ان کے لیے زمین تیار نہ تھی۔ حالی کے نظریاتی محمولوں نے روایتی طرزِ اظہار کے قلعہ میں جگہ جگہ شکست ڈال دیے تھے لیکن نئے کھینے والوں کا جم غفیر جو ۱۹۵۰ سے ۱۹۶۰ کے درمیان

ہمارے سامنے آیا اس کے جسم کی ہڈیاں ایک طرح کی بے منتہی جھکی کر اب کیا کیا جائے۔ ایسے میں آفتاب کو پڑے اور ہزاروں ٹکسنے والوں کو راہ مل گئی۔ آفتاب کسی تخلیقی explosion کی پیداوار نہیں تھے بلکہ انہوں نے خود ایک تخلیقی explosion پیدا کیا۔ نئی شاعری آفتاب کو تو نہ پیدا کر سکی۔ لیکن تخلیقی قوت کو آزادی اور روانی کے جس زبردست دھارے کا افتتاح اس کے ذریعے ہوا وہ ہماری شاعری میں تقریباً فیصد الشمل ہے۔

نئی شاعری کی امتیازی صفت یہ ہے کہ وہ انسانی صورتِ حال کے بارے میں مسلسل سوالات اٹھاتی رہتی ہے۔ فرانسیسی علامت پرستوں کا یہ نظریہ کہ شاعری ایک طبع کی ساحرانہ قوت ہوتی ہے جس کے ذریعے شاعر کا درجہ انسان سے بڑھ کر خلاق یا خدا کے برابر ہو جاتا ہے۔ بیسویں صدی کی بہیمانہ مادیت کے سامنے ناکام ہوا تو شاعروں کے لیے کوئی چارہ نہ رہا کہ وہ بتانے کے بجائے پوچھنے پر اکتفا کریں۔ بودیئر کے بارے میں سارتر (جسے بودیئر کے نظریات سے کوئی خاص دل بستگی نہیں) یوں لکھتا ہے :

بودیئر خود تسلیم کرتا تھا کہ صرف تین طرح کے لوگ قابلِ احترام ہیں : پادری ، جنگ جو اور شاعر ، یعنی علم ، ہلاکت اور تخلیق۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ اس بیان میں تخریب اور تخلیق کی حیثیت ایک جڑے کی سی ہے۔ دونوں صورتوں میں مطلق واقعات عمل میں آتے ہیں۔ دونوں صورتوں میں انسان کے ذریعہ کائنات میں ایک شدید اور واضح تبدیلی پیدا ہوتی ہے بودیئر انسان کی تعریفیں اس کی قوتِ تخلیق ، نہ کہ قوتِ عمل کے ذریعہ کرتا تھا بودیئر کی نظر میں تخلیق خالص آزادی ہے اس کے قبل کچھ نہیں ، اس کا آغاز کار اپنے اصول کو خود خلق کرنے سے ہوتا ہے ۔

بودیئر کے یہ خیالات شاعری کو مطلق علم اور اس طرح شاعر کو مطلق عقلمت عطا کرنے کی کوشش کی آخری کوشش تھی ۔ جدید مادہ پرست تہذیب نے ان کوششوں کو کس طرح چکنا چور کر دیا اس کا اظہار نطشہ کے اس دعوے میں ہوتا ہے کہ ”سچائی نے آج تک کبھی مطلق کے بازوؤں کا سہارا نہیں لیا“ اور یہ کہ ”ہر وہ چیز جس کو ٹھیکل میں لایا جاسکتا ہے اس کا سچ ہونا لازمی ہے۔“ نطشہ کا یہ قول بھی قابلِ لحاظ ہے کہ ”اعتراض ، گریز ، پُرسترت عدم اعتبار اور طنز کی محبت“ یہ سچ کی علامتیں ہیں۔ ان کے علاوہ جو کچھ ہے مرئیضاً نہ ہے“

دورِ جدید نے علامت پرستوں کی اس سعی کو، کہ شاعر کو مطلق علم کا خالق سمجھا جائے، ناکام ٹوک دیا۔ لیکن معاصر دنیا کے احساس، اس کے تلامذ اور تباہی کے ذریعہ فطرتِ درون میں پیدا ہونے والے تنگ و تنگ کا شعور، علامت پرست شاعر نے جس کا اظہار شدت سے کیا، وہ باقی رہا۔
 بودیلیر کہتا تھا کہ وہ شخص جو زندگی کے شرائط کو قبول کرنے سے انکار کرتا ہے، اپنی روح فروخت کرتا ہے۔ چنانچہ تمام دنیا کی نئی شاعری میں معاصر ماحول کا احساس شدید سے شدید تر ہوتا گیا ہے، فرق صرف یہ ہے کہ یہ شاعری ان سوالات کے جنگل میں سرگرداں ہے جو معاصر ماحول سے پیدا ہوتے ہیں، وہ جراثیم کی تلاش میں فلسفہ کی بجائے خوابوں کا سہارا لیتی ہے۔ ارونگ ہاؤس Irving Howe کہتا ہے کہ اگر ماضی جراثیم میں تنہا تھا تو ماحول خود کو سوالات تنگ محدود کرتا ہے۔ جیٹی کہ کامیو، جس نے دیکارت کے مشہور قول ”میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں“ کو یوں بدل دیا تھا کہ ”میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے میں ہوں“ بالآخر بغاوت (جو عمل کی علامت ہے) کے خارجی اور جارحانہ عمل پہلو کو ترک کر کے اس کے داخلی پہلو تک آگیا کہ ”جدید ہوش مندی کو جو چیز کلاسیکی ہوش مندی سے ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ کلاسیکی ہوش مندی اخلاقی مسائل پر پھلتی پھولتی ہے اور جدید ہوش مندی مابعد الطبیعیاتی مسائل پر پھلتی پھولتی ہے“ یعنی اصل عمل تو مدح کے اندر برپا ہوتا ہے۔ انسان بغاوت کیوں کرتا ہے؟ اس لیے کہ وہ محسوس کرتا ہے کہ ماحول سازگار نہیں ہے یعنی محسوس کرنا بنیادی عمل ہے، خارجی عمل بنیادی حیثیت نہیں رکھتا۔ سارتر کی کاہر سے ناراضگی اسی بات پر مبنی، لیکن حقیقت کا دباؤ فلسفے کے دباؤ سے زیادہ ہوتا ہے۔ اسی لیے نئے شاعر نے کامیو کے استدلال وجود کو یوں بدل دیا: ”میں محسوس کرتا ہوں اس لیے میں ہوں۔“

میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں۔

میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے میں ہوں۔

میں محسوس کرتا ہوں اس لیے میں ہوں۔

ان تین جملوں میں اس تخلیقی شعور کی پوری تائید بخند ہے جو پچھلے تین سو برسوں سے انسانی ادب میں طوفان اٹھاتا رہا ہے اور نئی شاعری اس طوفان کے ساتھ اس شعور کی بھی وارث ہے۔ جو لوگ شاعر کو ایک کاری گرسے زیادہ اہمیت نہیں دیتے اور جو شاعری کو ضروریاتِ زندگی پوری کرنے کا ایک ذریعہ سمجھتے ہیں (صحیح معنوں میں تخلیق کار صرف دو چیز، شاعر اور مرثیہ و مرثیہ و مرثیہ) ان کی ناراضگی حق بجانب ہے، کیونکہ وہ زندگی کے خارجی ماحول پر اس کے داخلی مظاہر پر ترجیح دیتے

ہیں۔ لوکاچ ہمارے ادبی نہ ناول کی طرح بھونڈا نہیں ہے اس لیے وہ انہیں خیالات کو فلسفیانہ رنگ میں بیان کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ وہ ادب جو عمل کے خارجی مظاہر کو اہمیت دیتا ہے ”حرکی اور ترقیاتی“ (لفظ ترقیاتی لائق توجہ ہے) تصورِ جہلی *World view* کا حامل ہے اور وہ ادب جو ایسا نہیں ہے، اس کا تصورِ جہلی ”جمہوی اور سنسنی خیز احساساتی“ *static and sensational* ہے۔ ممکن ہے سنسنی خیز اور احساساتی کا خیال اسے وکٹر ہیوگو کے خط سے ملا جو اس نے بودیشز کا مجموعہ پڑھ کر اس کو لکھا تھا کہ تم نے شعر کے سہانہ پر ایک نئی تھر تھری اور سنسنی *trisson* پیدا کر دی ہے۔ بہر حال، ہیوگو اور لوکاچ ہم زبان ہونے کے باوجود ہم خیال نہیں ہیں کیوں کہ ہیوگو کی مراد یہ تھی کہ بودیشز کے جرأت مندانہ طرز فکر اظہار نے معاشرہ شاعری کو مجبور کر ڈالا تھا۔ لوکاچ چل کر بنیادی طور پر عقلیت پرست ہے اس لیے وہ احساس اور سنسنی میں کوئی خاص فرق کرنے پر قادر نہیں ہے۔ وہ کاٹکا اور رابرٹ مسل کی مثال دے کر کہتا ہے کہ جدید فن کار نے خارجی حقیقتوں کو نپٹا *attenuate* کر دیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس کی شخصیت بکھری ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ جدید فن کار کی اس تنہا کو، کونگنیا پھر پہلے کی طرح سادہ اور مصحوم ہو جاتے، وہ *Primitivism* کہہ کر جرمن شاعر کاٹ فرئیڈرین (جس نے ایٹ کو متاثر کیا تھا) کی نظم نقل کرتا ہے:

اے کاش کہ ہم لوگ اپنے ادائگی اجداد ہوتے

گرم احاس دلدلوں میں چمکتے، اس سے ماوے کے چھوٹے چھوٹے لوندے

جن کے عرق سے زندگی، موت، حمل کا ٹھہرنا، سر کر

ٹکڑے ٹکڑے ہونڈے آواز برآمد ہوتا۔

لیکن یہ *Primitivism* نہیں ہے، یہ ماوہ پرست زندگی کے لغو نقصان کے معیار پر تھنے ٹلے مقاصد اور اعمال کے خلاف احتجاج ہے، انسانی زندگی سے مصحومیت اور خلوص اور نئے جن کے اٹھ جانے کا ماتم ہے۔ بورس نے آٹھویں صدی کے مراقتشی عرب شاعر ابو القاسم حضری کی ایک نظم اپنے دیوان میں شامل کی ہے جس میں وہ کہتا ہے کہ میرے استاد مرتیوں میں تھے ہیں۔ لیکن کاش کہ میں پیدا نہ ہوا ہوتا۔ محمد علوی کی نظم ”اب جدھر بھی جلتے ہیں“ یوں ختم ہوتی ہے:

گاسے بجینس کا روڑ

اب ادھر نہیں آتا

اونٹ بیڑ حاشیر حاسا
اب نظر نہیں آتا
اب نہ گھوڑے ہاتھی ہیں
اور نہ وہ براتی ہیں
اب گلی میں کتوں کا
بھونکنا نہیں ہوتا
رات چھت پر سوتے ہیں
بھوت دیکھ کر کوئی
چونکنا نہیں ہوتا

اب جدھر بھی جاتے ہیں
آدی کو پاتے ہیں

لواج کے پیروائے آدم بیزاری کہہ کر بچپا بھڑالیں گے۔ لیکن یہ آدم بیزاری نہیں ہے، بلکہ زندگی سے مصومیت اور سچائی ختم ہو جانے کا نوحہ ہے، وہ مصومیت جو ہر نئی چیز کو دلچسپ جانتی ہے اور ہر چیز کو پُر مسرت تیز کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ محض بچپن کی مصومیت کے دھل جانے کا نوحہ نہیں ہے، بلکہ تمام بنی نوع انسان کی مصومیت مسخ ہو جانے کا ماتم ہے۔ اپنی Immortality Ode میں ورد زور تھے انسانوں میں اس مصومیت اور خدائی تقدس کی کمی کا رنج کرنا ہے جو بچپن میں ان کا حصہ ہوتی ہے اور مکروہاتِ زمانہ انھیں اس سے جدا کر دیتے ہیں۔ وہ یہ تصدیق کرتا ہے کہ فطرت کے حسن کی طرف راغب ہو جاؤ تا کہ دوبارہ اس کیفیت بے گناہ تک پہنچ سکو جو بچپن کا حصہ ہوتی ہے۔ متحدہ علوی کی نظم کا ڈھانچا اتنا چسپیدہ نہیں لیکن ان کی نظم میں بیان کردہ تجربہ اس سے زیادہ چسپیدہ ہے۔ کیوں کہ مصومیت اور خدائی تقدس سے محرومی جو متحدہ علوی کی نظم میں ہے اس کا اظہار کرنے کے لیے بچپن کے روزمرہ کے تجربے استعمال کیے گئے ہیں لیکن تجویزی اثر صرف ایک بچے یا متحدہ علوی یا صرف تباری کی مصومیت کا زوال نہیں بلکہ ہم سب کی مصومیت اور پھر تمام ابنِ آدم کی مصومیت کے زوال کی شکل میں ظاہر ہوتا

ایسی ہی نظمیں محمدِ علوی کے فن میں ارتقا کی طرف اشارہ کرتی ہیں، ایسی ممکن ہے ان کا عمومی ارتقا اب تک گیا ہو لیکن اس کی جگہ انہی ارتقا نے لی ہے۔ یہ نظم جو بظاہر محمدِ علوی کے اس مانوس اسلوب میں معلوم ہوتی ہے جس کے بارے میں محمود ایاز نے کہا تھا کہ محمدِ علوی بچوں کی طرح شاعری کرتے ہیں، اب باطن پچیدہ اور کئی حیثیتوں کی مالک ہے جن چیزوں کا انتخاب قابلِ غور ہے جن کا نہ ہونا معصومیت اور تجرُّد انگیز مسرت کے زوال کی علامت سمجھا گیا ہے۔ ورڈ زور تہ مرغزار، کچھ اور چشے کا ذکر کر کے کہتا ہے کہ زمین اور اس کا ہر چر معمول منظر بچپن میں ایک الہوی روشنی میں تراور کسی خواب کے عدم حتم اور اس کی نازکی سے بھرپور معلوم ہوتا تھا۔ اخلاقی مقصد کو واضح کرنے کی بے خبری نے اسے فرصت نہ دی کہ وہ مخصوص یا منفرد چیز کو منظور یا تجربات کے نام گنتے۔ اس کے برخلاف محمدِ علوی کی آنکھ ہر جگہ رکتی ہے اور ہر صورت حال کا جو ہر شکل لاتی ہے۔ بھانت بھانت کے بندر جو بچوں کے ہاتھ سے روٹی جبین سے جلتے تھے اور اب غائب ہیں، اس بات کی بھی علامت ہیں کہ شہری زندگی کے دباو نے لوگوں کو نظر کی آزادی اور اس کے ارتعاش انگیز دل چپ اور تھراتے ہوئے خطروں سے دور کر دیا ہے۔ نظم بندروں سے شروع ہوتی ہے اور فوراً ہی مداروں کا ذکر ہوتا ہے۔ بندروں اور بھاؤں، ساپوں اور طرح طرح کے جانوروں کا شہر میں تماشا کرتے ہیں اور اس طرح فطرت کے حیران کن ماحول سے ہمیں ہم آہنگ کرتے ہیں۔ وہ جادو، شعبہ بازی اور ہاتھ کی صفائی دیکھا کر ہمارے ذہنوں کو تجرُّد کے لیے آمادہ رکھتے ہیں۔ لیکن اب وہ تو محض بھکاری ہو گئے ہیں یا شاید وہ اب بھی موجود ہیں لیکن عاقل و بالغ، دانا و مینا شخص کو ان کا کھیل اب محض بھیک مانگنے کا بہانہ معلوم ہوتا ہے۔ ساری نظم میں انسان اور جانور (جو تہذیب اور فطرت کے نمایندے ہیں) نئے نئے روپ میں سامنے آتے ہیں، ایسی روپ میں جو کسی وقت نیا تھا لیکن اب وہ یا تو پرانا اور غیر دل چپ معلوم ہوتا ہے یا پھر باقی ہی نہیں رہ گیا۔

اس طرح محمدِ علوی کی بظاہر ہر ایک رنگ اور طرزِ پچیدہ نظموں میں ایک دھوکا دینے والی کیفیت ہے۔ ان کی مثال خواہوں کی سی ہے کہ جب تک ہم خواب دیکھتے رہتے ہیں ہر چیز بالکل فطری اور مناسب معلوم ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ ڈراؤنے خواب میں بھی ہمیں یہ خیال نہیں آتا کہ جو کچھ ہورہا ہے وہ غیر فطری اور واقعت سے عاری ہے۔ لیکن جب آنکھ کھل جاتی ہے اور خواب ہمیں یاد آتا ہے تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ہم تو بڑی عجیب عجیب باتیں دیکھ رہے تھے۔ وہ چار نظموں

کو چھوڑ کر محمد علی کی نظموں میں کوئی خواب ناک فضا بھی نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو کوئی خاص بات نہ کہتی۔ کیوں کہ خواب کا ذکر یا بیان کے بغیر وہ کیفیت پیدا کرنا جو خواب میں ہوتی ہے، ایک تخلیقی کارنامہ ہے۔ محمد علی کو ممکن ہے غیر شعوری طور پر خواب کی اس خصلت کا احساس ہو کہ بعد میں اس کا اثر اور معنویت اصل دوران خواب سے زیادہ بچیدہ ہوتی ہے کیونکہ اس کے یہاں خواب کا ذکر اکثر ہوا ہے۔ خود بھی نظم (آبِ جدھر بھی جاتے ہیں) خواب کے ذکر پر ختم ہوتی ہے:

رات چلت پر سوتے ہیں
بھوت دیکھ کر کوئی
چونکنا نہیں ہوتا
بعض مثالیں اور دیکھیے:

دن میں کس کو دیکھتا
چاند رات بھر چمکے

چھپا کر نہ آنکھوں میں رکھ پاؤ گے
کوئی خواب نیند میں چڑا جائے گا

تھوڑی شاخوں پر بھول کھلے گلابوں کے
دیکھے ہم نے رات کرشمے خوابوں کے

دن کا سورج تو مری آنکھیں ہی اندھی کر گیا
بکھر نہیں تو رات نے ناک خواب دکھلایا تو تھا

رات پرٹے تو
آنکھیں دونوں
خواب دہی دکھلائیں

اب کے خواب ہی جاہلیں

آگے کیا ہوگا ہمیں محظوم ہے
دیکھتے ہیں خواب پھر دیکھا ہوا

ڈرا کیوں، فرینکسٹائن اور وولف میں نامی نظمیں براہ راست خواب سے متعلق ہیں لیکن یہ ڈراؤنے خواب ہیں جن میں ایک طرح کی نفرت بھی شامل ہے۔ عام طور پر علوی کے یہاں خواب دیکھنے کا عمل کسی روحانی یا فلسفیانہ مقصد کو چھپانے یا اس کی علامت بنانے کا وسیلہ نہیں، بلکہ ایک خالص اور مثبت عمل ہوتا ہے، یعنی وہ خواب دیکھتے ہیں اور بس۔ اسی لیے میں ان کی تفکروں کی سطحی سادگی کو ان کے تخلیقی عمل سے براہ راست متعلق نہ کرتا ہوں کہ خوابوں سے ان کا شغف خالص فن کا راز اور تکھیلی ہے۔ خواب، محض خواب ہیں۔

وہ ڈراؤنے چوں یا دل کش، روحانی ہوں یا جنسی یا محض روزمرہ کے خواب، ان کی توجہ یہ ہے کہ جب ہم سیدار ہوتے ہیں تو ان کی معنویتیں (اگر ان میں کوئی معنویتیں ہیں) ہم پر واضح ہوتی ہیں۔ بعض لوگ علوی کی سطحی سادگی کی تعریف اس لیے کرتے ہیں کہ ان کو اس پہلے مستحق کا دھوکا ہوتا ہے، یا وہ یہ گمان کرتے ہیں کہ فارسیت اور سچیدہ استعارہ دیکر سے جھگڑاتی ہوئی شاعری غیر فخرانہ ہوتی ہے اور اس کے مقابلے میں علوی کی شاعری ”فطری“ ہے۔ یہ افسوس کا دھوکا ہے جو حالی اور ان کے متبعین کو ”نیچرل“ شاعری کے بارے میں ہوا تھا۔ یہ تمام شاعری کا خاتمہ ہے کہ وہ ہیں کو اکب کچھ، نظر آتے ہیں کچھ، کا نقشہ پیش کرتی ہے۔ فارسی سے متاثر اسلوب بھی اسی وقت روا ہے جب اس کے نیچے کچھ ہو اور سادہ اسلوب بھی اس وقت غیر سادہ ہے جب اس کے نیچے کچھ ہو بلکہ علوی کی ایک کمزوری ہے کہ بعض اوقات ان کی سادگی محض اکہرا پن ہوتی ہے۔ علوی میں سبق آموزی کا رجحان شروع سے رہا ہے۔ اس دھماکا بدتریک کم ہوا ان کے منزل بل منزل آگے بڑھنے کی دلیل ہے۔ لیکن ابھی وہ اس رجحان سے باہر طبع سخاوت نہیں حاصل کر پائے ہیں۔ چنانچہ نظم اور غزل دونوں میں انہوں نے بعض اوقات یہ فرمن کر لیا ہے کہ سادہ یا برجستہ اغراض بات کہ دی جائے تو چاہے اس کی تہیں کچھ ہو یا نہ ہو، کام چل جائے گا۔ صبح، دوپہر، شام، رات والی بعض نظمیں اس کمزوری کا نمونہ ہیں۔ مثلاً

شام کی نظم

مجھے کوئی

جوان عورت

بیمار شوہر کے

سر ہانے بیٹھی

اندھ ہی اندھ

رو رہی ہو

ظاہر ہے کہ یہ محض نثر ہے کسی صورت حال کے بیان کرنے کے لیے نثر عام طور پر کافی ہوتی ہے۔ اس لیے جب شاعر کو کچھ بیان کرنا پڑتا ہے تو وہ بہت محتاط ہونے کے باوجود اکثر نثر سے قریب ہو جاتے ہیں۔ تبھی کہیں اور واضح کیا ہے) یہ ہے کہ جن دو چیزوں میں مماثلت ڈھونڈی جا رہی ہو ان کا فتنہ بہت سامنے کا نہ ہو۔ ”دودھ کی طرح سفید“ کہنے میں کوئی مزا نہیں لیکن ”استا سفید“ کر تپتے سجے ایک قطروہ دشمنائی سے اس کا قتل ہو سکتا ہے۔ ”کہنے میں مزا ہے، یعنی بے بس“

So arrogantly pure, that a child might think

It can be murdered with a spot of ink.

محمد علی کی جوان عورت اور شام میں وہی رشتہ ہے جو شہزادہ رومان کے پیلے ماتاب اور فلس کی جوانی میں ہے۔ اے موقع پر لامحالہ لیت کا کھورو فارم زدہ مزین یاد آتا ہے۔ محمد علی کو لیت سے ٹکرانا زیادتی تھی لیکن اصولی بات اپنی جگہ پر ثابت ہے کہ تشبیہ اگر سامنے سے لائی جائے تو فضول ہو جاتی ہے۔ نئی شاعری میں تشبیہوں کا جلال اور جمال دیکھنا تو سلو یا پلاٹو Sylvia Plach کا کلام پڑیے۔ لیت نے تشبیہ کی سادگی سے ہی بھاگنے کے لیے سر دھنی حوالے کا سپہارا ڈھونڈا تھا۔

اس کے برعکاس اسی سلسلے کی ان فنکوں میں جن میں محمد علی نے تشبیہ کو بیک کے بیس میں چھپا دیا ہے، بات بالکل مختلف ہو جاتی ہے۔ یہ سمجھنا کہ محض سادہ بیان یا شاعری اور منظر نگاری کر کے ہم اساتذہ کے برابر ہو سکتے ہیں یا اردو شاعری میں چینی شاعری کا مزہ لے سکتے

ہیں، بہت بڑی بھول ہے۔ شاعری میں سادگی اکثر سادہ لوحی نہیں تو سادہ مزاجی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ مثلاً اوپر اوپر سادگی کے باوجود اس نظم کو سادہ کہنا اور اس کے حوالے سے بظاہر چھپیدہ یا غارِ سیت آمیز شاعری کو مطلعوں کو کرنا تنقیدی نظر کو عینک کی ضرورت ہونے کا ثبوت دینا ہے۔

صبح

کسی اونچی چھت سے

کوئی کالی بلی

زمین پر گری

دبانے ہوئے

منہ میں

اجلا کبوتر

یہ ایک غیر معمولی نظم ہے کیوں کہ بیانیہ پر سپیکر اور استعارہ اس طرح حاوی ہیں کہ بیانیہ کی اہمیت تقریباً راسخ ہو گئی ہے۔ اگر ”شام“ والی نظم محض ایک معمولی شام پر معمولی نظم تھی تو یہ نظم ایک غیر معمولی نظم ہے کیوں کہ اس کا عنوان صرف ایک پہاڑ ہے ان معجزات کا جو اس کے دروازے سے نظم میں داخل ہوتی ہیں۔ کالی بلی اور اجلا کبوتر کو سطحی طور پر رات اور دن کا حوالہ فرض کر لیجئے تو نظم ایک خوشگوار لیکن تھوڑی سی puzzling تصویر کے علاوہ کچھ نہیں لیکن کالی بلی اور اجلا کبوتر اہلی بھی ہو سکتے ہیں۔ صبح ہوتے ہی بلی نے شکار کی تلاش شروع کر دی ہے اور صبح ہوتے ہی زندگی کا پنجرہ مجبور انسانوں کی گردن دوڑ چنے لگا ہے۔ دونوں اشارے موجود ہیں۔ بلی کتنی ہی بلندی سے کیوں نہ گرے لیکن وہ ہمیشہ محفوظ رہتی ہے۔ کبوتر اگر زمین پر گرنا ہے تو اس لیے کہ اس کی قوت پرواز ختم یا مجروح ہو گئی ہے۔ بلی کا اونچی چھت سے گرنا اس کی زندگی کی دلیل ہے اور کبوتر کا نیچے آنا اس کی موت۔ بلی کے منہ میں دبا ہوا کبوتر خود شاعر بھی ہو سکتا ہے جو رات کو تو فعال اور پُر جوش رہتا ہے، لیکن صبح کے وقت اس کی قوت ختم ہو جاتی ہے۔ علوی ہی کا شعر ہے :

رات ملی، تنہائی ملی اور جامِ ملا
گھر سے نکلے تو کیا کیا آرامِ ملا

اور یہ شعر بھی علوی کا ہے :

رات پڑے گھر جانا ہے
صبح بنگ مر جانا ہے

علوی ان چند شعرا میں ہیں جن کے کلام کی تنقید کسی ایک نظم یا دو چار نظموں، غزلوں کے حوالے سے نہیں ہو سکتی۔ ان کا سارا کلام آپس میں اسی طرح مربوط ہے جس طرح کسی شہر کی شاہراہیں اور گلیاں ایک دوسری سے پیوستہ ہوتی ہیں۔ ان کے کلام میں تنوع بھی اسی طرح کا ہے جیسا کسی بڑے شہر میں ہوتا ہے لیکن محض تنوع بھی ایک طرح کی بے رنگی کی دلیل ہو سکتا ہے۔ اس معنی میں کہ اس کا اپنا کوئی رنگ نہیں وہ ہر رنگ میں شعر کہ لیتا ہے۔ تنوع کی صفت یہ ہے کہ اس کی کثرت میں بھی وحدت جلوہ گر رہتی ہے۔ گنیس برو Gainsborough نے جو شاہینالہس کی بنائی ہوئی ایک تصویر دیکھ کر بے ساختہ کہا : ”لعنت ہو، یہ شخص کسی قدر متروک ہے“ گنیس برو کی بھی مراد یہی تھی کہ اگرچہ ہر تصویر پر ریٹالہس کی شخصیت کی مہر تھی لیکن ہر تصویر میں کیفیت، پیش کش کا انداز تصویر کے موضوع (یعنی جس شخص کی تصویر تھی) کے چہرے کا تاثر، اس کا ماحول، سب مختلف تھے۔ محمد علوی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ بھی سنجیدہ، غیر سنجیدہ، طنزیہ، افسردہ، خوش طبع، نکتہ چیں، خشکیاں، گردشۂ یادوں میں گم، آئندہ کی توقع میں سرشار، دن رات کی زندگی میں مصروف، دنیا سے الگ، تھک، ہر طرح کی کیفیت کا اظہار کرتے ہیں لیکن ہر جگہ ان کی شخصیت مرکزی اہمیت رکھتی ہے۔ ان کی سنجیدگی یا غرافت کسی اور ہم عصر کی سنجیدگی یا غرافت سے مماثل نہیں۔ انسانی مزاج کے جتنے مختلف پہلوئوں کا اظہار محمد علوی کی شاعری میں ہوا ہے، اس کی مثال شاید کسی کے یہاں نہ ملے۔

لیکن یہ تنوع ایک اور وصف سے متصف ہے۔ ممکن ہے کسی شاعر کی شخصیت کے خود اتنے پہلو نہ ہوں لیکن وہ اپنے مزاج اور طبیعت کی چمک کے باعث مختلف کیفیات کا اظہار کر سکتا ہو۔ مثلاً ہم بآسانی تصور کر سکتے ہیں کہ اقبال اگر چاہتے تو کسی بھی طرح کی نظم کہہ سکتے تھے یعنی ان کے لیے ممکن تھا کہ وہ عشقیہ یا داتعائی نظم کہہ دیتے۔ اس طرح کی شاعری ان کے تخلیقی جوہر کا خالص نہ تھی لیکن ان کی تخلیقی قوت سے بعید نہ تھی۔ محمد علوی کا غیر معمولی وصف یہ ہے کہ

ان کا تنوع فطری اور ان کی ذات سے مختص ہے۔ یہ ان کی شاعرانہ شخصیت کے اس اُنفنی پھیلاؤ کی دلیل ہے جو کامیاب ترین تخلیقی ذہنوں کا خاصہ کبھی ہا سکتی ہے۔ ایک لمحہ دھمکتے مسجد کا ماتم کرتے ہیں تو دوسکر لگتے ہیں وہ خدا سے پوچھتے ہیں کہ اس نے ایسی دنیا بنائی ہی کیوں جس میں مسجدیں ٹمکتے ہوں۔ ابھی وہ ریل کے سفر سے غرض ہو رہے ہیں یا کھلوں کو اپنے نچے فرض کر رہے ہیں تو فوراً ہی وہ ان لوگوں کا ماتم کرتے ہیں جو دنیا سے یوں چلے گئے گویا کسی کو ان کی ضرورت نہ تھی۔ جدید شاعری کی نمایندگی کے لیے جب ناموں کا خیال آتا ہے تو تقریباً سب سے پہلے محمد غلوی اسی لیے ذہن میں آتے ہیں کہ ہماری زندگی کا ان سے زیادہ مکمل اور متنوع اظہار کسی سے دہو سکا ہے۔ اس طرح نئی شاعری کے تجرباتی، غیر رسمی، نئے الفاظ کی تلاش میں سرگرداں اور روایتی شاعرانہ اسلوب سے گریزاں اسالیب کے بھی تمام رنگ ان کے یہاں اس طرح غلغلے و پچھلاؤ سے ہیں کہ اس پہلو سے ہی ان کا کلام نمایندگی کا درجہ رکھتا ہے۔

میں نے اوپر بیانیہ شاعری کے خطرات کا ذکر کیا ہے اور باخ *Auerbach* نے اپنی مشہور زمانہ کتاب ”نقل“ *Minerals* میں اسی بات سے بحث کی ہے۔ اس نے بتایا ہے کہ بیانیہ کا ایک اسلوب تو ہومر کے یہاں ملتا ہے، جہاں ہر بات تفصیل سے ذکر و ہوتی ہے تو ایک اسلوب اور ہے جس میں صرف اہم یا مرکزی باتیں کہی جاتی ہیں، باقی سب اس صفت سے منقص ہوتا ہے جسے وہ پس منظریت *backgroundness* کہتا ہے۔ اسی کے الفاظ میں سنئے :

اپنے اختلافات کی وجہ سے یہ دونوں اسالیب بنیادی ٹائپ کی نمایندگی کرتے ہیں۔ ایک طرف تو وہ بیان ہے جو پوری طرح خارجی کر دیا گیا ہے جس میں شخصی ہر طرف برابر ہے، ربط کہیں سے منقطع نہیں ہے، اظہار آزاد ہے۔ تمام واقعات پیش منظر میں ہیں اور ایسے معانی کا اظہار کرتے ہیں جن میں غلط فہمی کا امکان نہیں اور جن میں تاریخی ارتقاء اور نفسیاتی تناظر کے کوئی عناصر نہیں دوسری طرف وہ بیان ہے جس میں بعض حصوں کو اٹھا کر زیادہ سامنے لایا گیا ہے باقی سب مبہم ہیں۔ اس میں ایک طرح کا اچانک پن اور غیر اظہار کردہ کے کماثر کا اشارہ ہے، پس منظریت، مصافی کی کثیر اور تشریح کی ضرورت ہے۔ اس میں ایسے اشارے ہیں جو آفاقی اور کائناتی ہونے کا دھواں رکھتے ہیں اس

میں تاریخی اعتبار سے جوتے جانے کے تصور کا ارتقا اور سائنسی معاملات سے اشغال ملتا ہے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ ہومر کے روشن بیان میں جو چیز اسے شاعری کی سطح پر قائم رکھتی ہے وہ ایک طرح کا تعمیری ربط اور تخلیقی الفاظ کی وہ کثرت ہے جو بیان کو ایک داخلی تسلسل بخشتی ہے۔ اس کے برخلاف دوسری طرح کے بیانیہ میں ڈراما نیت کا ابہام اور اچانک پن ہوتا ہے جو دقت کو داخلی حیثیت سے مشکل کر دیتا ہے اور اس طرح کثیر المعنویت کی راہ آسان کرتا ہے۔ محمد علوی نے غیر شعوری طور پر اپنی بہترین نظموں میں دوسری راہ اختیار کی ہے۔ ان کے یہاں ڈرامائیت کا احساس اس قدر حیرت انگیز اور شدید ہے کہ مجھے ہر وقت توقع رہتی ہے کہ محمد علوی اب کوئی ڈراما لکھیں۔ گھوڑے پر ایک لاش، کو میں ان کی بہترین نظم سمجھتا ہوں اور جب میں نے اور بارخ کا مندرجہ بالا تجزیہ پڑھا تو مجھے محسوس ہوا کہ یہ نظم اور بارخ کی بیان کردہ ان تمام خصوصیات کا مکمل نمونہ ہے جو پس منظر کی، بیانیہ کا خاصہ ہوتی ہیں:

گوج آنھی ساری دادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے
ٹاپوں کی آواز سپہاڑوں سے ٹکرائی، بکھری
دھوپ کسی اونچی چوٹی سے گرتے پڑتے اتری
پڑے پڑے پتھروں کے نیچے سایوں نے حرکت کی
اڑتے گدھ کی آنکھوں میں تصویر بنی حیرت کی
ریت چمکتی ریت، ریت اور پتھر اور اک گھوڑا
گھوڑے پر اک لاش، لاش کو لے کر گھوڑا دوڑا
حیرت کی تصویر گری چسکتے گدھ کی آنکھوں سے
گوج آنھی ساری دادی زخمی گھوڑے کی ٹاپوں سے

اس نظم کا تجزیہ کرنے کا موقع نہیں ہے۔ لیکن سامنے کی باتیں کوئی بھی دیکھ سکتا ہے کہ حرکت کے پیکروں پر آواز کے پیکر اور آواز کے پیکروں پر جمود کے پیکر کس طرح حاوی ہیں۔ آخری دو مصرعے بے یک وقت انتشار اور مسکوت و جمود کا منظر بناتے ہیں۔ یہ ورے واقعے کی معنویت نظم کے باہر ہے لیکن نظم کے بغیر اس تک پہنچنا ممکن نہیں۔ نظم کی فضائیں شہامت، بے خوفی، خوف انگیز

فرار، موت کی بھیانک حیرت لیکن اس کے ہونے کا یقین، گھوڑے کی بے زبانی اور اس کے سوار کی بے زبانی یہ سب اس صلابت اور قوت سے بیان ہوتے ہیں کہ اس کے سامنے ہمارے زیادہ تر شاعروں کی زیادہ تر نظمیں کھانسی ہوئی چڑچڑی ہوئی اور سی محسوس ہوتی ہیں یہ نظم عمدہ علوی ہی کی شاعری نہیں بلکہ تمام جدید شاعری میں ایک بلند و متنوع سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس نظم کے بعد بھی اگر شاعری وہی رہی جو پہلے تھی تو شعر گوئی کا بے کاراں ہے۔

سکوت سنگ صبر کے درد

عرصہ ہوا میں نے کھانا کھا کر پرانی اور نئی شاعری کا فرق دراصل روئے کا فرق ہے یعنی شاعری کے بیشتر موضوعات تو وہی ہیں، لیکن ان کے بارے میں شاعر کا رویہ بدل گیا ہے۔ مثلاً جہاں احترام تھا وہاں استہزا ہے، جہاں اعتقاد تھا اب وہاں تشکیک ہے، جہاں اعتقاد تھا وہاں اب خود اپنے اوپر اعتبار نہیں۔ کبھی کبھی لوگ سمجھتے ہیں کہ رویے کی اس تبدیلی کا ذکر میں کوئی بڑی تعریف کے طور پر کرتا ہوں۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ جدید شاعری کے بارے میں میری اس رائے کی حیثیت نفسی زیادہ ہے تقدیری کم۔ یعنی شاعری اعتقاد کی بنا پر بھی قائم ہو سکتی ہے اور تشکیک کی بنا پر بھی۔ اگر آج کی شاعری میں تشکیک نمایاں ہے تو یہ محض ایک تاریخی صورت حال ہے۔ لیکن اس تاریخی صورت حال کا اعتراف ضروری بھی ہے اور بعض بنیادی مسائل کو واضح بھی کرنا ہے۔ مثلاً اس بات کی کیا وجہ ہے کہ اگرچہ آج کی شاعری میں داخلی کرب یا روحانی دردوں، مبنی یا فلسفیانہ استفسار کی کیفیات تو ملتی ہیں لیکن تحریک کی کیفیت نہیں ملتی؟ روحانی کرب اور اس طرح کی دوسری کیفیات صوفیانہ شاعری یا صوفیانہ طرز کی شاعری میں ممتاز درجہ رکھتی ہیں۔ لیکن آتنا ہی ممتاز یا ممتاز تر درجہ تحیر کا بھی ہے، تو کیا وجہ ہے کہ پرانی شاعری میں دوسرے صوفیانہ میلانات اور کیفیات کے ساتھ ساتھ تحیر بھی ملتا ہے اور جہاد سے زمانے کی شاعری میں صوفیانہ کرب کا سا رنگ تو ہے لیکن تحیر بالکل نہیں؟ اگر یہ کہا جائے کہ آج کا شاعر اپنے بزرگوں کے مقابلے میں کم مصدوم ہے تو یہ بات کوئی صحیح نہیں معلوم ہوتی کیوں کہ ذہنی اعتبار سے تو پرانے شاعر اتنی تیزی سے پہنچنے کے مناظر طے کر لیتے تھے کہ غالب یا تیسر یا درد کی نوجوانی اور بڑھاپے کے کلام میں ایک ہی فنی جہاد

نظراتی ہے۔ دوسری طرف بعض شعرا مثلاً محمد علی کے یہاں اگر تحریر نہیں تو استعجاب فرو
ماتا ہے جو مصوصیت کا ایک تعامل ہے۔

ہذا معاملہ صرف تجربہ کی کمی بیشی کا نہیں، یا قرون وسطی کی معصوم تہذیب یا بے خبر
ذہنیت کا نہیں۔ رویتے کی اس تبدیلی کے پیچھے بھی بعض اہم نفسیاتی اور تاریخی عوامل کا ردِ با
ہیں۔ ورنہ اگر معاملہ صرف ایک طرح کی تکنیکی یا غزل کی نرم ظہیریں ہے کی روایت سے انحراف
کا ہوتا تو ہماری شاعری گجرات کی بندگی سے آگے نہ بڑھتی۔ کیوں کہ گجرات کی ذہنیت (یا ذہن)
قدیم شاعر سے بہت مختلف نہ تھا۔ ہذا وہ غزل میں ایک سطحی تبدیلی تو لانے میں کامیاب ہوئے
مگر نئے شاعر نہ بن سکے۔ اس بات کی دلیل یہ ہے کہ گجرات کے یہاں جو کچھ نام نہاد اگھڑیں،
انائیت، صلابت اور اکثر فوں اور اخلاقی مضامین سے شغف ہے وہ سب کا سب آتش
کے یہاں موجود ہے۔ آتش کے یہ شعر دیکھیے :

حسن کا شہرہ ہر دم کو خاک میں ملوانے عشق	کار مردانہ کرے کوئی کسی کا نام ہو
بشر کو بعدِ محبت کے ہے ہوتی قدرِ محبت کی	غنیمت جانتا ہے دنگ اپنے پائے چوہن کو
خون نا فہمی مردم سے بجھے آتا ہے	گدا خر ہونے لگے صورتِ انساں پیدا
خزاں کے جور سے امن بہا نہ کر دلیں ہے	چمن کا اپنے صرصر سے کسی تپا نہیں کھڑکا
کیا گو نقشِ پائے سحرِ جم کو خاکساری نے	جواب بھی چاہیں تو تختِ بلبلان لے لیتے ہیں
ناگوارا کو جو کرتا ہے گوارا انسان	زہر مٹی کو مزہ شیر و شکر لیتا ہے
اور کوئی طلب ابنا سے زمانہ سے نہیں	مجھ پر احسان جو نہ کرتے تو احسان کرتے

اب دو تین شعر گجرات کے سن لیجیے، پھر آگے بڑھتے ہیں :

گلانہ کاٹ سکے اپنا واسے ناکامی	پہاڑ کاٹنے ہیں روز و شب مصیبت کے
قوامِ رمزِ فطرتِ ساحل کے پس پہلے	غوطے نگار با تھا اب غوطے کھا رہا ہے
دل کو کچھ زندگی عشق کی لذت تو ملے	خاک سے پاک ہو یا خاک سے یکساں ہو جائے
آگ میں ہو جسے جلتا تو وہ ہندو بن جائے	خاک میں ہو جسے جلتا وہ مسلمان ہو جائے

صاف ظاہر ہے کہ گجرات اور آتش دونوں کے یہاں غزل کی وہ شکل نہیں جو مثلاً سوسن یا جگر
یا حسرت کے یہاں ہے۔ لیکن یہ بھی صاف ظاہر ہے کہ زندگی کے بارے میں ان کا تجربہ
روایتی اور سطحی ہے۔ دونوں کا ذہن مقررہ اور قبول شدہ رویوں سے انحراف بھی کرتا ہے

تو انہیں روایتوں کی حد میں رہ کر جو موجود اور مقبول تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ یگانہ نے نئی شاعری کی تاریخ میں ایک باغی کی حیثیت تو حاصل کر لی لیکن وہ اس کی تعمیر میں کوئی خاص کام نہ کر سکے۔

روپے کی تبدیلی کا احساس ان شاعروں کے یہاں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے جو یگانہ کے سامنے ہی اپنی انفرادیت قائم کر چکے تھے لیکن ان کا ذہن مقبول اور موجود اور مقدار کو قبول کرنے سے انکاری تھا۔ ان شعرا میں ایک طرف تو میراجی اور راشد ہیں تو دوسری طرف اختر الایمان اور مجید امجد اور ان لوگوں کے کچھ بعد نئے شاعروں کا وہ قافلہ جس کے سربراہوں میں ناصر کاظمی اور غلیل الرحمن اعظمی سرفہرست ہیں۔

شہر یار کی شاعری ناصر کاظمی اور غلیل الرحمن اعظمی کے سلسلے میں مرکزی کڑی کی حیثیت دیتی ہے۔ اگرچہ شہر یار کے سامنے قدیم کو رو یا قبول کرنے کا وہ مسئلہ نہیں تھا جو میراجی سے بے غلیل الرحمن اعظمی تک سب کو پیش آیا اور جس کی سب سے واضح مثال مجید امجد کے یہاں ملتی ہے۔ مجید امجد جذباتی کرب کے براہ راست اظہار والی شاعری سے متاثر ہو کر اپنے آخری دنوں میں تقریباً تیس سال کے عرصہ میں پہنچے۔ لیکن شہر یار جو کلاسیکی دہشتے سے لوری طرح آشنا ہیں اور جن کے سامنے یگانہ کا انحراف یا اس انحراف کا بھڑپ اور غلیل الرحمن اعظمی اور ناصر کاظمی کی شکل میں یگانہ کے انحراف سے انحراف کے مظاہر موجود تھے، اپنے پیچے کو دریافت کرنے میں ان مغز مشوں یا لاکھڑا ہٹوں کا شکار نہ ہوئے جو ان کی نسل اور عمر کے بہت سے شعرا کے حصے میں آتے ہیں۔

شروع شروع میں شہر یار ہمارے سامنے ایک خوف زدہ لیکن نیم تماشا شافی نوجوان کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ ان کی بہت شروع کی ایک نظم میں ایک شخص زہری کشیشی ہاتھ میں لیے ہوئے دکھایا گیا ہے اور شاعر نے پوچھا ہے کہ یہ کیسا مرض ہے اور یہ کسی دوا ہے۔ اگر شہر یار اس خوف زدگی کی ہی منزل میں رہ جاتے تو نئی شاعری میں ان کے نام کا کوئی صفحہ نہ لکھا جاتا۔ ان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے تجربہ اور جذبہ و دنوں کو بہت جلد فریغ کر لیا۔ اور یہی جہیں بلکہ اکثر ایک تجربے کا جہل اس کا متضاد تجربہ اور ایک جذبے کا جواب اس کا متضاد جذبہ دریافت کر لیا۔ چنانچہ حیاتی اور جذباتی سطح پر ردِ عمل کی مبتنی فراوانی اور جتنا

تذوق شہریار کے یہاں ملتا ہے وہ کسی بھی معاصر شاعر کے حصے میں نہیں آیا۔ غزل اور غزل زدگی، بے چینی اور اکتاہٹ، طنز اور ہمدردی، بے چارگی اور جبار ماند پن، استغناء و انکار، گریز اور استقبال، جوش اور سرد مہری، وفا داری اور ہرجائی پن، عشق کی صداقت اور اس کا جھوٹ۔ یہ اور اس طرح کی تمام انسانی جذباتی پیچیدگیاں شہریار کے یہیں اپنے پورے تنوع کے ساتھ بیان ہوتی ہیں۔

مندرجہ بالا بیان کی دلیل شہریار کی نظم و غزل دونوں میں ملتی ہے۔ لیکن نظم میں زیادہ غزل میں کم۔ غزل کے ساتھ شہریار کا معاملہ کچھ ایسا ہے کہ اظہار پر تہذیب غالب آجاتی ہے اور کچھ یہ بھی ہے کہ انھوں نے سلیم احمد اور ظفر اقبال کی غزل کو کبھی ہمدردی کی نظر سے نہ دیکھا۔ لہذا ان کی غزل شکست اور اہندام کی افراتفری سے محفوظ رہی، اگر انھوں نے پیچیدہ اور نظر خیرہ کرنے والے استعارے سے پرہیز کیا تو اس مٹے زور پن سے بھی گریز کیا جسے بعض لوگ اظہار میں سمجھتے ہیں یا شاید سمجھتے نہ ہوں۔ لیکن کچھ نثر در ہیں۔ مجھ سے ایک صاحب نے بڑی تنجیدگی سے کہا کہ میرا یہ جرم ناقابل معافی ہے کہ میں نے ظفر اقبال اور افتخار غالب جیسے لوگوں کو بڑھا دایا۔ یہ بات الگ ہے کہ میری یہ بساط کہاں کہ میں کسی کو بھی، کہا ظفر اقبال کو، بڑھا دے سکوں، شہریار کی نظر میں ظفر اقبال یا سلیم احمد ناقابل معافی تو نہیں ہیں یہ بھی ہے کہ انھوں نے کم پیچیدہ استعارے اور فوری تاثر دینے والے بصری پیکروں کو اختیار کر کے غزل میں ایک ایسی میا د روی قائم کی جو ایک طرف تجگانہ اور آتش کے بظاہر بلند بانگ لیکن باطن کھوکھلے معنی pretensions اسلوب سے الگ ہے تو دوسری طرف سودا، تیرا اور انشا کے بعض ان پہلوؤں سے بھی پہلو بچاتی ہے جو غزل کی مقررہ شریفانہ حد بندوں سے ماوراء نظر آتے ہیں۔

اردو غزل کے طالب علموں نے اس بات پر نظر نہیں کیا ہے کہ اگر تیرا، سودا اور انشا وغیرہ کا وہ انداز جسے ایٹمی غزل کہہ سکتے ہیں، غزل کے اسلوب کی ایک انتہا ہے تو دوسرے سرے پر ایک اور انتہا بھی ہوگی۔ یعنی ایٹمی غزل میں overstatement ہے تو کئی ایسی بھی غزل ہوگی جس میں understatement ہوگا۔ یہ محض لہجہ کا دیمہاں نہیں بلکہ شدید تجربے کو بھی اس طرح بیان کرنے کا انداز ہے کہ اس کی شدت یا پیچیدگی فوری طور پر ظاہر نہ ہو اور کم مشاق قاری کو دھوکا ہو کہ اس میں کوئی شدت یا حدت ہے ہی نہیں پچھلے سو برسوں

میں غزل نے ایک بڑا نقصان یہ اٹھایا کہ اسے یا تو حاتی کے زیر اثر شامل انخطاط ذہن کی پیداوار کہا گیا، یا پھر اعداد و نام اثر اور حسرت موہانی کے زیر اثر عشق کے سادہ مساوات کو سادہ طور پر بیان کرنے کا نام فرض کر لیا گیا اور گ یہ بھول جاتے ہیں کہ حسرت موہانی نے "مقتدے" کی اشاعت کے چھ ہی سال کے اندر دو مضامین لکھنا شروع کر دیے تھے، جن میں حاتی کے نظریات کی مخالفت کی گئی تھی۔ حسرت موہانی نے مسلسل اور بہ اصرار کہا کہ اردو شاعری کی حد تک مومن کو غالب پر فوقیت ہے اور اعداد و نام اثر نے "کاشف الحقائق" میں جگہ جگہ لکھا کہ غزل تو محض سادہ اور سیدھے سادے جذبات کو بیان کرنے کا نام ہے۔ استعارہ اس کے لیے مضر ہے، ان سب باتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل کی شاعری میں *understatement* کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا گیا، ورنہ خود تیسرے کے یہاں اس کی مثالیں موجود ہیں۔

شہر یار کی غزل کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے غزل کے ان محدود موضوعات اور اسالیب کو قبول نہیں کیا جن کی وکالت غزل کے نام پر ہو رہی تھی۔ انھوں نے اپنا رشتہ اس اولیت سے جوڑا جو تجربہ کی صداقت کو اس عجیب شان بے نیازی سے بیان کرتی ہے جس میں احساس کی دنیا میں پوشیدہ رہتی ہیں۔ اس پر شہر یار کی انفرادی صفت یہ ہے کہ وہ متضاد یا متضاد جذبات کو ہر یک وقت بیان کر دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل شعر، ظاہر تو بے چارگی اور محرومی کا اظہار کرتا ہر معلوم ہوتا ہے لیکن صبا سے تمنا طلب اور فعل مضارع یعنی *subjunctive* کا استعمال شعر کو طنزیہ، احتجاجی، مجبور بے نیازی اور خاموش رے زنی کا بھی حامل بنا دیتا ہے،

چمن در چمن یا شمالی رہے صبا تیرا دامن نہ خالی ہے

فعل مضارع کے فوری جو ابہام پیدا ہوتا ہے اس کے امکانات کا شہر یار نے بہت خوبی سے استعمال کیا ہے۔ ان کی تمام شاعری میں افعال کی کثرت، محمد حسن عسکری کے اس احتجاج کی یاد دلاتی ہے کہ ہمارے شاعروں نے افعال کو بھلا دیا ہے اور صرف صفات اور اسماء سے کام لیتے ہیں۔ انھوں نے تمنا ظاہر کی بجائے کاش ہمارے شعرا افعال کی اہمیت کو سمجھیں، ان کے اس بیان میں اور نکات کے علاوہ یہ بات بھی پنہاں تھی کہ افعال، اشیا کے رشتوں کو ظاہر کرتے ہیں اور اس طرح واضح دو ٹوک بات کہنے کے بجائے تجربہ کے مبہم اعداد

کو بہت نمایاں کرتے ہیں۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے :

عاجز ہیں اپنے طالع بیدار سے بہت
میررات ہم کو کوئی کہانی سنائی جاتے
سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈوبنے کا
پہلے نہائی اوس میں پھر آنسوؤں میں رات
یوں جوند بوند اتری تالیسے گھروں میں رات

ہمارے نقادوں نے سنجیدہ و رنجیدگی، مہین مزونی، رومانی انفعالیات اور کچے ذہن کی شکست خوردگی میں فرق کرنا سیکھا ہی نہیں ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شعری اسلوب میں ایک ظاہری مماثلت پر اکثر لوگوں کو گہرائی کا دھوکا ہوا، یا نیم خستہ رومانی رنجیدگی پر الیاتی احساس کا گمان گزرا۔ دراصل الیاتی احساس اسی وقت ممکن ہے جب شاعر کی نظر عوامل سے آگے جا کر محرکات تک پہنچے۔ تیر کا یہی کارنامہ تھا اور نامہ کاظمی اسی نکتہ سے بے خبر تھے۔ شہر یار نے اس معاملہ کو یوں طے کیا ہے کہ نارسائی کے مرکزی تجربہ کو کائنات کے تناظر میں دیکھا ہے :

سفر کا خمیازہ

تیرے ساتھ سفر کرنے کی لذت کا خمیازہ ہے
ختم نہ ہونے والا یہ لمبا صحرا
تیرے گھر کا دروازہ بے دستک تھا
میری قبیلے نے اس کو چھو کر دیکھا
دیر تک خاموشی دوڑ تک سایے
وہ لمحہ اس لمحہ کا زندانی ہے
میری آنکھ کی قسمت میں حیرانی ہے
آؤ سنسکھ، بھاریش مندر سونا ہے
چمکاس ہے جتنی اس سے پانی و دنا ہے
پت جھڑکے نقشے کا موسم بیت گیا
میں تو بار نہ پایا اور تو جو بیت گیا

کائناتی تناظر پر امراء کی باعث شہر یار کی نظموں میں وقوع بہت کم نظر آتا ہے۔ اس کے برخلاف ہمارے دوسرے شعرا نظم کو کسی وقوع کے حوالے سے بیان کرتے ہیں۔ یہ وقوع صیغہ حال میں بیان

ہو یا ماضی میں، لیکن دونوں صورتوں میں واقعیت کا احساس باقی رہتا ہے۔ اس احساس کی وجہ سے نظم میں معاصریت تو پیدا ہو جاتی ہے لیکن کائناتی حوالہ پکڑ جاتا ہے۔ وقوعہ کو نظر انداز کرنے کی بنا پر یا اسے واقعی سطح پر نہ برت کر شہر یا کی نظم علامت کے قریب جا پہنچتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی حالیہ نظموں میں سفر، خواب، کشتی، دریا، بھنورا اور اسی طرح کے وہ الفاظ نظر آتے ہیں جو کائنات میں انسان کی روح کے آئینے کی ٹائپ archetypes ہیں:

خوابوں سے دست بردار ہونے والوں کے نام

ساکت دریا دھیرے دھیرے جب حرکت میں آیا
کاغذ کی کشتی میں بیٹھے لوگ

خوشی سے بیچ بیچ پڑے
ریت بھرے ساحل سے ہلنے لگے

روانوں میں اپنے اپنے خواب بھرے
اور اُبڑے شہروں کی جانب لوٹ گئے

شہر یا کی شاعری جس طرح ہمارے آئینے کی ٹائپ کے احساس کو متحرک کرتی ہے اس کی ٹیبل ان نظموں میں بھی مل جاتی ہے (مثلاً رات کی زو سے بھاگتا ہوا دن اور عہدِ حاضر کی دل رُبا مخلوق) جو بظاہر روزمرہ کی زندگی سے متعلق ہیں، کیوں کہ ان نظموں میں بھی شہری ماحول میں سورج کا سفر اور جدید عہد کے عورت مرد جو چھوٹی موٹی غریب اریوں اور چھوٹے موٹے خوابوں میں الجھے ہوئے ہیں، ہمارے زمانے کے آئینے کی ٹائپ ہیں کیوں کہ ان کا تذکرہ محض قصودات concepts نہیں بلکہ اعتقادات beliefs کو بھی سمیٹ لیتا ہے۔

شاعری کے بارے میں جو مختلف سوالات ہمارے زمانے میں زیر بحث آئے ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ شاعری بنیادی طور پر مکالمہ ہے یا بیان ہے؟ اگر مکالمہ ہے تو شاعری اپنے مخاطب کے قصودات اور مستحقات کی حدی میں رہ کر ہی گفتگو کر سکتی ہے۔ اگر بیان ہے تو مخاطب کے قصودات اور مستحقات کی اہمیت اتنی نہیں رہ جاتی۔ مغربی تنقید میں یہ تصور کہ شاعری مکالمہ dialogue نہیں بلکہ بیان یعنی discourse ہے، سولہویں صدی میں عام ہوا۔ لوگوں نے کہا کہ اگر شاعری صرف مکالمہ ہوتی تو اس میں خیالات کا ربط اور طبع

کا ہوتا۔ جن کو اس میں ذاتی خیالات ہی آزادی سے بیان ہو سکتے ہیں اس لیے اس کو دراصل بیان سمجھنا چاہیے۔ بعض جدید نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ مکالمہ کے زوال کی وجہ سے شاعری میں استعارے کا زوال ہوا۔ کیوں کہ لوگ آپس میں استعاروں میں ہی باتیں کرتے ہیں۔ ہر حال اس شکل کو سمجھانے کے لیے جو نظریہ وضع کیا گیا ہے اس کی روش سے شاعری نہ مکالمہ ہے نہ بیان بلکہ ایک *utterance* ایسی کہی ہوئی چیز ہے۔ اگر شاعری کہی ہوئی چیز ہے تو اس میں مکالمے اور بیان دونوں کی گنجائش ہو سکتی ہے (مکالمے سے مراد یہ نہیں کہ اس میں دو شخصوں کی بات و چیت ہو بلکہ قائل یہ محسوس کر کے نکلے کہ کوئی ماقول بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں دونوں کے درمیان قصورات کا اتحاد بھی فرض کرنا ضروری ہے) جدید شاعری کے بارے میں جو یہ کہا جاتا ہے کہ وہ قاری کو نظر انداز کرتی ہے (اور اگر نظر انداز کرتی ہے تو شاعر صاحب اپنا کلام پھپھراتے کیوں نہیں) تو وہ اس غلط فہمی کی وجہ سے کہ لوگ شاعری کو *utterance* نہیں سمجھتے۔ اگر شاعری *utterance* ہے تو پھر اس میں دونوں طرح کی گنجائشیں ہیں۔

شہریار کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔ آرکی ٹائپ کے حوالے کی بنا پر ان کے یہاں ایک عمومی اپیل موجود ہے۔ پھر وہ کسی مخصوص شخص کو مخاطب ذکر کے (جیسا کہ ترقی اپنے شاعری کا طریقہ تھا) یا اپنے آپ کو مخاطب ذکر کے (جیسا کہ بہت سے نئے شاعروں کا طریقہ ہے) وہ محض براہ راست *utterance* کا انداز اختیار کرتے ہیں۔ یہ شخصیت نہیں بلکہ ایک طرح کی آفاقی ہے۔ جب وہ "ایک اور پیشین گوئی" کے عنوان سے کہتے ہیں کہ ڈالیاں پھر ڈالیں گی آپس میں / چیتوں کے شہید جسموں کو / منتشر پھر کرے گی موج ہوا، تو وہ براہ راست حقیقت کے تجربے سے رابطہ قائم کرتے ہیں، نہ وہ خود درمیان میں ہیں اور نہ مخاطب درمیان میں ہے۔ ایسے لمبے میں بڑا خطرہ یہ رہتا ہے کہ شاعر سپاٹ باتیں کہنے لگتا ہے کیوں کہ وہ سمجھتا ہے کہ براہ راست تجربہ اسی کو کہتے ہیں۔ شہریار نے تخیل کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑا ہے۔ اور اس تخیل کی تازہ کاری انھیں ان تمام دایلوں اور صحراؤں کی سیر کراتی ہے جہاں صرف عارفانہ نظر پہنچتی ہے، عام روزمرہ کی دنیا بہت پیچھے رہ جاتی ہے، لیکن اس دنیا کو بصیرت اور داخل میں گہرائی دہیں سے ملتی ہے۔ شہریار ہمارے سب سے زیادہ داخل ہیں، سب سے زیادہ دور کو کش شاعر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں انکشاف کا عمل نمایاں ہے۔ یہ انکشاف موت کا بھی ہے اور زندگی کا بھی، اور زندگی میں موت کا بھی۔

شہر یار ہمارے زمانے کے ان چند شعرا میں ہیں (اور ان میں بھی ممتاز نہیں) جن کے یہاں جدید فکر ایک ایسے اسلوب میں ظاہر ہوئی ہے جو اور پر تو مختلف معلوم ہوتا ہے لیکن جس میں روایت کے تسلسل کا احساس ہے۔ یہ روایت (بہت سے دوسرے شعرا کے علی الرغم) ماضی قریب سے اتنی زیادہ منسلک نہیں جتنی اس اصل روایت سے جڑی ہوئی ہے جس کو فیشن کی تبدیلی اور مغربی فکر کو سمجھنے میں غلطی کرنے (یعنی حاکمی) یا مشرقی فکر کو سمجھنے میں غلطی کرنے (یعنی حسرت اور امداد امام اثر) کے باعث ہم لوگ ایک عرصہ سے بھولے ہوئے تھے۔ اسی لیے انہوں نے نظم اور غزل دونوں میں ایک ہم آہنگی بھی دریافت کر لی ہے (یہ معاملہ بہت سے جدید شعرا کو پریشان کرتا رہا ہے کہ نظم کو غزل سے مختلف رکھیں یا مماثل بنائیں۔ اگر مماثل بنائیں تو دونوں میں سے ایک غیر ضروری ہو جاتی ہے اور اگر مختلف رکھیں تو اس اختلاف کی بنیاد کیا ہو؟) شہر یار نے مماثل یا مختلف کے بجائے ہم آہنگی کا راستہ اختیار کر کے اس مشکل کو جس طرح حل کیا ہے وہ انہیں کا حصہ ہے۔ پہلے زمانہ میں یہی مشکل قصیدہ اور غزل یا برشلہ و غزل کے مقابل ہونے کے باعث پیش آئی تھی۔ چنانچہ مرثیہ گروں نے غزل ترک کر دی اور غزل گویوں نے مرثیہ کو اپنا میدان نہ جانا۔ جن شعرا نے قصیدے کو اپنا خاص اظہار کیا وہ غزل کے ساتھ انصاف نہ کر پاتے اور جنہوں نے غزل کو اختیار کیا وہ قصیدے میں پیچھے رہ گئے۔ (غالب ایک استثناء ہیں کیوں کہ انہوں نے غزل اور قصیدے میں ہم آہنگی دریافت کر لی تھی) شہر یار نے اسی طرح نظم اور غزل میں ہم آہنگی دریافت کر لی ہے) شہر یار کی شاعری اس وقت توارکن اور توانائی کا بہترین نمونہ ہے۔ اسی وجہ سے وہ سکوتِ سنگ اور صدائے درد و دونوں سے واقف ہیں۔

صدائے درد پہ نازاں ہوں وہم کیا ہے مجھے
سکوتِ سنگ سے ٹکرا کے کیا ملا ہے مجھے

(شہر یار)

(۱۹۸۱)

لوح بدن

عصر ہوا میں نے کھسکا تھا کہ ہمارا عہد عشقیہ شاعری کو راس نہیں آتا۔ میں اس راس پر اب بھی قائم ہوں، لیکن یہ بھی دیکھتا ہوں کہ ہمارا عہد غزل کو راس آرہا ہے۔ اور غزل بہر حال بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے۔ پھر اس تضاد کو کیوں کر حل کر دوں؟ لیکن اس کو حل کرنے کی مصیبت میں کیوں مول لوں؟ جب خود غزل کے شاعروں نے ہی یہ مسئلہ بڑی حد تک صاف کر دیا ہے۔ غزل کے وہ شاعر جو کسی عشقیہ جذبات تک محدود رہتے ہیں اور جن کے یہاں عشق کا تجربہ محض دو اور دو چار کی سطح پر بیان ہوا ہے (چاہے اس سطح پر بہ ظاہر کتنا ہی تنوع کیوں نہ ہو اور ادھر ادھر اور بڑی جرأت مندانہ باتیں کہی گئی ہوں) نہ صرف یہ کہ اچھی غزل نہیں کہہ رہے ہیں، بلکہ وہ ایسی غزل بھی نہیں کہہ رہے ہیں جسے دراصل ہمارے زمانے کی غزل (یعنی عشقیہ شاعری) کہا جاسکے۔ یہ جنسی، سطحی، دکھاوے کی شاعری تو ہو سکتی ہے لیکن عشق کے تجربے کو آج جس پہنچ سے ہم پرنتا چاہتے ہیں وہ یہ پہنچ نہیں ہے۔ جنس سستی مزدور ہو گئی ہے۔ بقول جان فاولز ۱۹۵۵

ہمارے عہد نے عشق کی تحقیق قدر کے نفرت کی بھی تحقیق قدر کر دی ہے۔ اب نہ کوئی کسی پر مرتا ہے اور نہ کسی سے اس قدر نفرت کرتا ہے کہ اس کو دیکھنے کا بھی دوا دے ہو۔ غزل کی چھوٹی مٹی لیکن اصلی اور پختی عشقیہ شاعری کے لیے دور نہ جائے۔ میر حسن کو سنیے ۷۰

عشق کا راز اگر نہ کھل جاتا

اس قدر تو نہ ہم سے شرماتا

اور ترا اختلاط ہر اک سے

کیا کریں ہم کو خوش نہیں آتا

اب اس طرح کی شاعری نہیں ہو سکتی۔ لیکن روس کی غیر معمولی جگہ اعجازِ شاعریہ شاعر اِینا آکھماتوا (Anna Akhmatova) اس طرح مزور لکھ سکتی ہے :

اور تب ہم جان لیتے ہیں اور یہ جان کر میزِ ادب بھی ہوتے ہیں کہ اگر کبھی آغا قیہ، کسی طرح مرے ہوئے لوٹ آئیں تو ہم انھیں پہچانیں گے نہیں اور وہ چہرہ سرگردیدہ عزیزِ جن سے خدا نے ہم کو جدا کرنا پسند کیا، ہمیں یاد نہیں کرتے اور یہ کہ یہ اسی طرح بہتر ہے کہ یہ سب کچھ برا نکلا غیر فطری طور پر بھی لیکن بہتری کے لیے ہے۔

میری مراد یہ ہے کہ اب نہ برو میں جھلنے والی غزل چل سکتی ہے اور نہ کھلی ننگی جنسی غزل چل سکتی ہے۔ معشوق کا رومانی احساس جو اعلا درجے کی عشقیہ شاعری کی بنیادی صفت ہے اب ہمارے زمانے میں نظر نہیں آتا۔ ممکن ہے بعض لوگ اب بھی اس احساس سے دوچار ہوتے ہوں لیکن اس کا تذکرہ کرنے میں الجھک محسوس ہونا فطری ہے، کیوں کہ جس زمانے میں اکثر چیزوں اور خاص کر ایسی چیزوں اور خاص کر اکثر اچھی چیزوں کی اصلیت پر شبہ عام ہو، معشوق کا رومانی احساس تو اب اسی طرح بیان ہو سکتا ہے جیسا ظفرِ اقبال کے یہاں ہے ۔

آپا تھا گھر سے ایک جھلک دیکھنے تری

میں کھوکے رہ گیا تھے بچوں کے شور میں

رہا سوال کھلی ننگی جنسی شاعری کا، تو اسے بھی ہمارے بزرگوں نے خوب خوب برت لیا ہے ۔ وہ لوگ جو قبل از بلوغ کی ذہنیت میں مبتلا ہیں، ان کے لیے تو ممکن ہے کہ وہ ہوس یا جنس کا رزمیہ کھینچنے کی کوشش کریں (چاہے اس رزمیہ میں ان کا ہی المیہ کیوں نہ جھلک جائے) ورنہ معاشرہ دنیا کے تجربے، واقعی اور اسمی تجربے کے بعد جو عشقیہ شاعری ہوگی وہ معشوق کے رومانی اور رومانی احساس سے گریزاں ہوگی۔ لیکن محض اس کے جسم میں بھی الجھی ہوئی نہ ہوگی۔

غزل سراسر عشقیہ شاعری ہو یا نہ ہو لیکن سراسر غنائی (نہایت مہمل لفظ ہے، لیکن

lyrical کے لیے اور کوئی لفظ ہماری زبان میں نہیں ہے) شاعری مزور ہے اور غنائی شاعری کے مسائل دنیا کے تمام شاعروں کو پچھلے سو برس سے (یعنی جب سے بلوڈ ایئر نے یہ دریافت کیا کہ بد صورتی بھی حسن ہے اور بدی بھی نیکی ہے اور جب سے فلسفہ زبان کے مفکروں نے معلوم کیا کہ شاعری، خاص کر جدید شاعری کا بنیادی مسئلہ زبان کا مسئلہ ہے، تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو

ردالاں بارت کی مختصر کتاب (Writing Degree Zero) پریشان کرتے رہے ہیں کیوں کہ وہ لوگ بھی اس شخصے میں گرفتار تھے اور ہیں جو ہمارا آپ کا مختصر ہے، یعنی بھول کر ہم بہت "فنی" حسیّت اور احساس کے قدیم طریقوں میں تناؤ اور کشاکش کا احساس پچھلے سو برسوں کے شعریں جتنا واضح رہا ہے اتنا ہمارے تمدن کے کسی اور عہد میں نہیں رہا۔ "انیسویں صدی کے آخر تک شاعروں کو محسوس ہونے لگا کہ معشوق سے گفتگو کرنا (محاکات یا پارافریز) ہمیشہ کوئی اچھی بات نہیں ہوتی۔ ایک وقت تھا کہ شاعر کہتا تھا "میں کچھ نہیں بولتا، پھر بھی تم مجھے سن لیتی ہو" اور ایک وقت آیا جب اس نے کہا "خاموشی ہی بہتر ہے، ورنہ کہیں ایسا نہ ہو کہ ہم دیر تک یہی تمنا کرتے رہیں کہ کاش باتیں بے کبی رہ جاتیں" احمد مشتاق نے اس سے جتنا جلتا خیال یوں ادا کیا ہے۔

دل بھر آیا کاغذِ عالی کی صورت دکھ کر
جو تھیں کچھ نہی وہ باتیں سب بانی پوچھیں

یعنی جن باتوں کو کہہ کر کہتے تھے اور اس طرح ان کو مستحکم کرتے تھے، اب وہی باتیں روادری میں نہ بانی کہ دی جاتی ہیں۔ اب ان میں وہ وقعت باقی نہیں رہ گئی۔ لہذا غزل کا شاعر اب عشق کے ان تجربات کی تلاش میں ہے جو کسی نہ کسی طرح اس کی شخصیت کی اصلیت کو برقرار رکھیں یہی وجہ ہے کہ اب میر حسن کو کیا نام رکھنا چاہیے شاعری بھی نہیں ہو سکتی ہے

دفنِ دل میں تری یاد نے فی انگریزی

اس خزانے میں یہ دیوار کہاں سے آئی

اس مسئلے کو ظفر اقبال اور بانی نے اپنی اپنی طرح حل کیا ہے اور آج کوئی شاعر انہیں

(یا ان میں سے کسی ایک) کے دریافت کردہ راستوں سے آشنا ہونے بغیر اپنی راہیں تلاش نہیں کر سکتا۔ بانی کی ایک تانہ غزل میں دو شعریں ہیں۔

وہی ملاقات روبرو کی

دھوپِ غلش کا مہک لہو کی

ہمک رہی ہے کوئی عجب شے

قیاس سے آگے جستجو کی

دونوں اشعار میں جنسی احساس، عشقیہ تجربہ اور ایک ٹکٹ انگیز کرب موجود ہے یعنی ایک

طرح کی خود احساسی ambivalence جو بیک وقت لطف اور کرب، خوشی اور سوچ، محبت اور نفرت (یا کم سے کم عدمِ محبت، اکٹھا ہٹ، کو محیط ہے۔ پریم کنارِ نظر ابھی ان یہ چھپ گئیں سے آشنا نہیں ہوئے ہیں، ممکن ہے کبھی نہ ہوں۔ لیکن ان کے یہاں دو احساسی کا ایک نیا طرز دکھائی دیتا ہے، یعنی وہ عشقیہ احساس کے منکے کو اپنی طرح حل کرنے کی کوشش میں ہیں۔ لفظ کی طرف ان کا ردِ تہیہ ظفرِ اقبال اور بانی سے ملنا جلتا ہے (اگرچہ اپنے کم زور اشعار میں وہ اپنے سے کم زور ہم عصروں سے بھی متاثر نظر آتے ہیں) لیکن ان کے یہاں ظفرِ اقبال کی سی مہارت اور زبان کے ساتھ ”بے ادبی“ نہیں ہے جو ہمارے عہد میں اور کسی شاعر کے حصے میں اس قدر نہیں آئی۔ لیکن بے ادبی کا یہ وطیرہ انھوں نے معشوق کے جسم کے ساتھ ضرور اپنایا ہے۔ اس طرز میں ایک طرح کی نامردمانگی ہے جو صرف ہمارے زمانے میں ممکن تھی۔

مرے خیال میں جابک پسند تھا وہ جسم
یہ کیسی سہل ہوتی کیسج لی نہ اس کی کمال

جی چاہتا ہے ہاتھ لگا کر بھی دیکھ لیں
اس کا بدن قبا ہے کہ اس کی قبا بدن

میں اپنی جامہ پوشی پر پیشمال
وہ اپنی بے لباسی پر فدا ہے
بدن پر چویشیاں سی رنگیتی ہیں
یہ کیسا کھردرا بستر پچھا ہے

بدن کی اوٹ سے نکلنے لگا ہے
وہ اپنا ذائقہ چکھنے لگا ہے
منڈیروں پر ہر بندے چھبائے
پس دیوار پھل کھنے لگا ہے

وہ منہ سے کچھ نہیں کہا کہ پیش و پس میں ہے
بدن کا کرب تو غلاہر نفس نفس میں ہے
اگر چہ شہد بہت کو چپٹہ ہوس میں ہے
وہ کیا کرے کہ جو چالیسویں برس میں ہے

بکھری ہوئی ہے ریت ندامت کی ذہن میں
اُتر ہے جب سے جسم کا دریا پھر ٹھاہرا

ان اشعار کی انفرادیت تجربے کی نسبتاً سادگی کے باوجود تجربے کی انفرادیت اور اس کے اظہار میں استعارے اور بالواسطہ بیان پر انحصار کے باعث نمایاں ہے۔ جس شخص نے یہ شعر کہے ہیں وہ ان میں سے بعض راہوں سے کسی نہ کسی طرح ہو کر گذر رہے جو تیر کو بھی عزیز تھیں۔ ایسا نہیں ہے کہ پریم کمار نظر نے عشق کے ذریعہ حاصل ہونے والے کرب اور عرفان اور دسپت احساس کی وہ کیفیت حاصل کر لی ہے جو تیر کا طرہ امتیاز تھی کہ خط عشق نے کیا کیا ظلم دکھائے دن کے دن میں جینے میں

ہریم کمار نظر کی غزل اپنے ہم عصروں میں کئی وجوہ سے ممتاز ہے لیکن بنیادی ماہ الامتیاز یہی بات ہے کہ وہ جنس کے تجربے کی نہ تجید کرتے ہیں اور نہ اسے سفلی سطح پر لے آتے ہیں۔ وہ ان لوگوں میں بھی نہیں ہیں جو چھپ چھپ کر گندی قصوریں دیکھتے ہیں اور شاعری میں ہجر و حرماں اور آرزو اور تمنا کے "مسموم" ہر دوں کے پیچھے اپنی گھٹن کا اظہار کرتے ہیں۔ ہمارے زمانے میں عشق کے تجربے کو جنس کے تجربے سے الگ لیکن مماثل سمجھنے کا رجحان دراصل اس بات کی کوشش کا نتیجہ ہے کہ اصل عشق تو حاصل ہوتا نہیں۔ جنس اسی نوع کی ایک چیز ہے لیکن اسے بآسانی حاصل کر سکتے ہیں۔ اس میں کوئی تقدیس، کوئی مادرائیت نہیں، یہ محض تعریض بھی نہیں مگر ایک طرح کی لذت ضرور ہے، اس کے حصول میں کوئی اخلاقی رکاوٹ نہ ہونا چاہیے، لیکن ہندوستان کی حد تک جنس کی تقدیس کا رجحان آج بھی عام ہے (اور شاید یہی وجہ ہے کہ ہماری زندگی میں اب بھی ایک طرح کا توازن باقی ہے) عورت کی طرف ہیکٹے والے شاعر جنس کی تقدیس سے گریز کرتے ہیں لیکن وہ اسے کلمہ کھلا لذت اور آپسی رشتوں کے ذریعے بآسانی یا بے تکلف ہاتھ

آلے کے قابل چیز سمجھنے سے بھی گھبراتے ہیں، ایسے شعرا کی یہاں عشقیہ احساس کی غامی اور تجربے کی تنگ دامانی صاف نظر آتی ہے۔ ہریم کمار نظر کی غیبی یہ ہے کہ انھوں نے جسم کی لذت کے ذریعے روح یا فرد کے ضیاع کے امکان کو بھی دیکھ لیا ہے۔ اگر وہ براہ راست احساس کی سطح پر شاعری کرتے تو ممکن تھا کہ تجربے کی یہ جہت ان پر روشن نہ ہوتی۔ لیکن احساس کو محض انمیز کر لینے کے بجائے کسی نہ کسی موقع پر کبھی نہ کبھی وہ اس کا تجربہ بھی کرنے بیٹھ جاتے ہیں۔

قطرہ قطرہ لہنے کا ایک خواب سادھیوں
دیر سے یہ خواہش ہے اپنا ذائقہ دیکھوں

پھر بھوروں کے درختوں میں دھواں سا کس لیے
آگ جب تپانی نہ تھی اور قافلہ ٹھہر نہ تھا

مجھ کو ہر سمت سے آواز لگانے والے
میرے حاصل بھی کوئی رکھ کہ ادھر جاؤں میں

کھولی نہ تھی کتاب کہ سب حرف مٹ گئے
مٹھی نہ تھی نگاہ کہ منظر مٹ گیا

چاروں طرف بچھائے گا پانی کی چادریں
ایسا کہاں کا وہ جو فریب سرباں سے

دیکھ آئے اس کو اور دیکھا نہیں
میری آنکھیں اب مراعتہ نہیں

ان اشعار میں نارسائی یا ناکامی یا خاموشی کا تجربہ محض ایک شخص کے حوالے سے بیان نہیں ہوا ہے۔ اس تجربے میں ایک طرح کا اسرار بھی شامل ہے جو شاعر کی ذات کا حصہ ہے۔

یہ اسرار اس لیے پیدا ہوا ہے کہ شاعر بعض حوادث، بعض مظاہر سے واقف ہے لیکن وہ ان کے اسباب سے نا آشنا ہے اور ان کو محض حقیقت کی سطح پر قبول کرتا ہے۔ ان سے سوال و جواب نہیں کرتا۔ قطرہ قطروں لٹ جلنے کا خوب اپنا ذائقہ دیکھنے سے کس طرح مائل ہے۔ اس قیضے کو حل کرنے کی اسے فرصت یا ضرورت نہیں۔ اس کو ہر سمت سے آوازیں آتی ہیں۔ لیکن وہ اس بات کی فکر نہیں کرتا کہ جس سمت جا رہا ہوں یا جس سمت جانا ہے وہاں پہنچ کر میں خود کو ظاہر کروں گا یا معدوم کروں گا۔ ممکن ہے یہ آوازیں محض جسم کی آوازیں ہوں اور ناک، کان، آنکھ، ہاتھ، پاؤں کی سطح پر خود کو ظاہر کرتی ہوں۔ ممکن ہے یہ مادیائی آوازیں ہوں جو مادہ فاصل کے بغیر بے معنی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن دونوں صورتوں میں شاعر کی اپنی فاقات خود ایک سو کرا اسرار تجربہ ہو کر ظاہر ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پریم کمار نظر کے وہ اشارہ بھی، جن میں سے بظاہر کوئی شخص اپنی نگاہ تو منہ اور تو نا کشش کے ساتھ جلوہ گر ہے، دوسری یا تیسری بار پڑھنے پر شخصیت سے زیادہ تصویریت کے حامل نظر آتے ہیں۔

ہک شخص جس سے میرا تعارف نہیں مگر
گذا رہے بار بار مجھے دیکھتا ہوا

میں بھی اس کے لیے ہک حرف غلط ہوں شاید
خود ہی لکھتا ہے مجھے خود ہی مٹاتا ہے مجھے

دکھ دی ہے اس نے کھول کے خود جسم کی کتاب
سادہ ورق پر لے کوئی منظر انار کے

دوسرے اور تیسرے شعر میں حیرت انگیز داخلی ممانعت ہے، اگرچہ بظاہر دوسرا شعر بالبدن الطبیعیاتی اور تیسرا شعر جسمانیاتی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دونوں اشارہ میں ہک کتاب ورق لکھنا، مٹانا وغیرہ کے پیکر ہل کا مشترک ہونا معنی خیز ہے۔ جس سادہ ورق پر کوئی منظر انار کے کی ترغیب ہے وہ بظاہر تو محشوق کا جسم ہے لیکن جس شخص کو منظر انار کے کی ترغیب دی جا رہی ہے وہ خود حرف غلط کی طرح کسی اور کے ہاتھوں، ہنسا، اشارہ ہوتا ہے۔ اس طرح ظاہری جسم دراصل داخلی تصور کا عکس معلوم ہونے لگتا ہے۔

کھتے ہونٹوں کا لمس یاد رہے
ایک بھی نقشِ ویر پا نہ ملا

انیسویں صدی کے آخری دنوں میں آرتھر سائنز
نظم میں کہتا ہے :

جب میں نے تمہاری خاطر اس کو چرا

تو میرے لبِ تمہارے نام کی سسکی لے رہے تھے

آرتھر سائنز اپنی نادر ساقی کو یوں بہلاتا ہے کہ اگرچہ میں نے کسی اور کا بوسہ لیا لیکن یادِ تجھے ہی کر
رہا تھا یا اپنی بے راہ روی اور بے وفائی کا جواز یوں ڈھونڈتا ہے کہ میں نے کسی اور لڑکی کو چوما
لیکن تیری خاطر اور تیرا نام لے کر دوتے روئے ہوا۔ بہر صورت عشق میں اب وہ استقامت نہیں
جو اس کا طرہٴ اختیار نام لے کر دوتے روئے ہوا۔ بہریم کمار نظر جس زمانے میں سانس لے رہے ہیں وہ آرتھر سائنز جیسی
بھی ایمان داری کا تحمل نہیں ہو سکتا لیکن آرتھر سائنز سے زیادہ مضبوط دل والا فرد ہے۔ لہذا
وہ دوسری لڑکی کو جو متے وقت اپنی مبینہٴ اصلی مشرتکہ کو روکتا نہیں بلکہ صاف محسوس کرتا ہے کہ اب
کوئی نقشِ پایدار ہی نہیں تو شاعر کیا کرے ؟

ہم نے آواز نہ دی ہوگی اسے

اس نے بھی مرقے نہ دیکھا ہوگا

دونوں تجربے موجود لیکن مرہوم ہیں، کیوں کہ لوگ نہ جانے کیا سوچ کر (مجبوراً) نہیں بلکہ سوچ کر
لوگوں کو بھول بھی جاتے ہیں ؟

وہ مجھے بھولنے والا تو نہ تھا

جانے کیا سوچ کے بھولا ہوگا

بہریم کمار نظر سلی جذبِ باتیت سے اکثر دامنِ بچا لیتے ہیں، اس لیے ان کے یہاں ایک
طرح کی کلاسیکی توانائی اور وقار نظر آتا ہے جو انھیں حاصرِ غزل گریوں میں نمایاں کر دیتا ہے۔
ان کے یہاں رومانی حزن کی ہلکی سی جھلک مزدور ہے، لیکن عشقیہ شاعری کی جوست انھوں نے
نکالی ہے اس میں حزن سے زیادہ نیم تلخ مایوسی کا رفرما ہے۔ تمام جدید شاعری اپنی شعریات
یعنی زبان اور زندگی کی طرف رویت کی حد تک رومانی ہے۔ (رومانی سے مراد وہ رومانیت نہیں
جس کا ڈھکا اُردو کائناتوں نے آخرِ تیرائی کے سہارے مٹا دیا ہے بلکہ وہ رومانیت جو ایک طبع

کا طرزِ حیات ہے اور جس کی اساس اس نظریے پر ہے کہ تخیل سب سے بڑی حقیقت ہے، پریم کمار
 نظر کی جو شخصیت ان کی شاعری میں جھلکتی ہے وہ اسی رومانیت سے سرشار ہے جو ایک طرف بوئیر
 کو جنم دیتی ہے اور دوسری طرف جیس جوائس پیدا کرتی ہے جس کا ارشہ غالب اور تیر دونوں کے
 ساتھ مضبوط ہے کیوں کہ یہ سب لوگ آخری تجربے میں گات فریڈرین *Gottfried Benn*
 کے اس قول کے ہم نوا نظر آتے ہیں کہ فن، ریاست یا تاریخ سے الگ مقام پر قائم ہوتا ہے اور اصلاً
 و اصولاً دنیا اسے کسی نہ کسی طرح جھٹلاتی اور دھکارتی ہے۔ اس معنی میں کہ فن کا یہ کام نہیں کہ
 دنیا کے تقاضے پورے کرے۔ بلکہ اس کا منصب یہ ہے کہ اپنے تقاضے پورے کرے۔ پریم کمار نظر
 اس نکتے سے بخوبی واقف ہیں۔ اسی لیے میں ان سے پر امید ہوں۔

(۱۹۷۸)

نئے انوکھے موڑ بدلنے والائیں

باقی کی شاعری تین ادوار میں تقسیم کی جاسکتی ہے۔ پہلا دور تو وہ ہے جب وہ اپنا محاورہ تلاش کر رہے تھے۔ اس وقت انھیں نئے کی جستجو تھی، لیکن نئے کی پہچان نہ تھی۔ یہاں کہیے کہ انھیں نئے تک پہنچنے کا راستہ صاف نظر نہ آتا تھا۔ پرانی غزل سے نااستحسان ان کے بعض مسامروں سے کچھ برس بڑے تھے۔ یا ان سے کچھ سال پہلے سے شاعری کر رہے تھے۔ (ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، ابن اثنا) ان کے بارے میں عام طور پر یہ خیال ہے کہ وہ تیرے منثر تھے۔ ان کے ساتھ کچھ اور لوگوں مثلاً احمد مشتاق اور سلیم احمد نے سودا، اثنا اور یگانہ کے حوالے سے خود کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ ان لوگوں سے عمر میں کچھ ہی بڑے شعراء میں عزیز حلد مدنی، غالب کے دامن کش رہے تو مصطفیٰ زیدی نے جوش کی نثری منطق پر تحلیل کا رنگ پھیرنے کی ناکام کوشش کی۔ مجید امجد کی غزل پر حلقہ ارباب ذوق کی کلم کا اثر جھلکتا ہے، لیکن مذکورہ بالا تمام شعراء میں مجید امجد نے غزل کی طرف سب سے کم توجہ دی۔ اور خلیل الرحمن اعظمی کے علاوہ باقی کے کسی ہندوستانی ہم عصر یا ہم عمر کے جہاں غزل کی دریافت کی کوشش نہیں ملتی۔ باقی کی شاعری کے ادراکی دفتل میں یگانہ کا نام پڑے تھے حلقوں میں مقبل منور ہوتا، لیکن غزل گویوں کی امامت جگر مراد آبادی کے ہاتھ میں تھی، اور ظاہر ہے کہ جگر کی غزل کے نوسل سے نئی غزل یا نئے رجحان تک پہنچنے کا راستہ ملنے کا کوئی سوال نہ تھا۔ چنانچہ ایک طرف تو حسن نسیم جیسے نوجوان جگر کے اثر سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہے تھے تو دوسری طرف محبوب خزاں اپنے ”گر کچ کون بولے گا“ والے مضمون میں نئے شاعروں کو اس بات پر نصیحت دلاست کر رہے تھے کہ وہ فراق یا شور و امدی کی طرح کا شعر کہیں نہیں کہتے۔ خود فراق

کایہ عالم تھا کہ پاکستان میں ان کی غیر معمولی قدر و منزلت کے باوجود (ایک طرف تو محمد حسن جعفری اور سلیم احمد، اور دوسری طرف ناصر کاظمی، یعنی پورا کراچی اور پورا لاہور فراق صاحب کے ہاتھ میں تھا) ہندوستان کے بخیہ شعرا فراق صاحب سے بایوس ہر چلے تھے۔ انھیں اس بات کا احساس تھا کہ جو باتیں وہ کہنا چاہتے ہیں ان کے لیے فراق صاحب کے یہاں نوٹے نہیں ملتے، اور نہ ایسے امکانات ملتے ہیں جو کہ ان نمونوں کو بنانے میں معاون ہوں۔ فراق کے انتخاب کلام پر غلیل الرحمن اعظمی کا دیباچہ (غالباً ۱۹۶۳ء) اس بات کو واضح کرتا ہے۔

بالی پیروی تیرا اور پیروی انشا سے اتنے ہی ماسٹرن تھے جتنے پیروی فراق یا پیروی بنگلہ یا تہمتہ یحییٰ سے۔ ان کی مرثیت میں ایک بے چین لائے بالی بن تھا جو پس پر وہ بخیہ اور پیچیدہ تھا۔ انسان کی عام زندگی اور خاص کر معاصر دنیا میں ناآسودگی، ناکامی اور نارسائی کا احساس انھیں بھی تھا، یہ احساس تو اس تمام نسل کا خاصہ ہے جسے ہم جدید (یا اگر ہم اس کے عارضی ہیں تو جدیدیت زدہ) نسل کہتے ہیں، لیکن انھیں عشق کا بھی احساس تھا، اس ذاتی سطح پر نہیں جو ناصر کاظمی یا غلیل الرحمن اعظمی کا خاصہ ہے اور اس فوجوان، رومانی، خوش گو اور نیم محزون سطح پر بھی نہیں جو ابن انشا نے دریافت کی تھی۔ غلیل الرحمن اعظمی اور ناصر کاظمی کا عشق ذاتی سطح پر ناکام رہ کر کئی آفاقی المیوں کا اشارہ بن جاتا ہے۔ ان المیوں کا حصار صرف سماجی دنیا یا کسی ایک ماحول کے گرد نہیں ہے۔ سلیم احمد نے عشق کے روایتی تجربے کو معاصر مادہ میں بیان کرنے اور اس کے روایتی رومانی رنگ کو الٹنے کی کوشش کی۔ اس طرح ان کا عشق اوپر اوپر پہنچتی لیکن اندر اندر ذاتی اور روحانی (نہ کہ رومانی جیسا کہ ابن انشا کا عشق تھا) نظر آتا ہے۔ احمد مشاق کسی کسی وقت شہری ماحول میں عشق کے زوال کی بات کرتے تھے اور کبھی کبھی اس ماحول کے باوجود عشق کو ایسا تجربہ بھی بناتا ہوا دیکھتے تھے جو پوری شخصیت کو پامال کر دیتا ہے، یا پھر بل لٹاتا ہے (لمحوظ رہے کہ یہ باتیں اس وقت کی ہیں جب یہ سب شاعر جوان تھے۔ یعنی یہ آج سے پچیس تیس برس پہلے کی باتیں ہیں جس وقت سے بے کرا بنگلہ بعض کے یہاں (مثلاً احمد شتان کے یہاں) تغیر آیا ہے تو بعض اپنے ارتقا کے مقررہ منازل پر سے کہہ کے ہم سے جدا ہو چکے ہیں، بلکہ انوس یہ ہے کہ اکثر شہینہ جہاں ہی ہونے والوں کی ہے، مصطفیٰ زیدی، ناصر کاظمی، حمید امجد، غلیل الرحمن اعظمی، ابن انشا اور اب بانی خود) ان تمام شاعروں کے یہاں عشق کا مرکز و محور کوئی ایسی شخصیت نہیں جسے ہم گوشت پوست کی لڑکی کہہ سکیں۔ (جن لوگوں کے بارے میں شہور

ہے کہ وہ تیر سے متاثر ہوئے۔ یعنی ناصر کا علمی اور خلیل الرحمن غلطی، ان کے پڑھنے والوں کو اس بات پر غور کرنا چاہیے کہ اگر وہ واقعی تیر کے اتنے اچھے شاگردان معنوی تھے تو ان کے کلام میں اس عورت کا ذکر کیوں نہیں جس کے ”سونے سے بدن پر کبریتی رنگ کا لباس کس قدر چسپاں ہو جاتا تھا اور جس کا بدن تمام“ اس کے جاے سے ”اگلا پڑے“ تھا۔ تیر کے جن اشعار کا حوالہ میں نے یہاں دیا ہے وہ حسب ذیل ہیں:

اس کے سونے سے بدن پر کس قدر چسپاں ہے ہاتے
جلد کبریتی کسو کا جی جلاتا ہے بہت
کیا لعل تن چھپا ہے مرے جنگ پوش کا
اگلا پڑے ہے جاے سے اس کا بدن تما
کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا

اے کاش وہ زبان ہو اپنے دہن کے نیچا
سلیم احمد کے یہاں عورت سے زیادہ اس بات کو ثابت کرنے کا ذکر ہے کہ وہ عورت سے واقف ہیں۔ اب پورے پورے دیوان کھنگالنے کے لیے آپ سے کیا کہوں؟ فنون کے جدید غزل نمبر سے ایک ایک دو شعراں لوگوں کے اٹھاتا ہوں۔ یہ شعر کم و بیش اسی زمانے میں کہے گئے ہیں جس کا میں ذکر کر رہا ہوں سے
مصطفیٰ زیدی:

اک موج خون خلق تھی کس کی جبیں پہ تھی
اک طوق فرد جرم تھا کس کے گلے میں تھا
صہبا سے تند و تیز کی حدت کو کیا خمیر

شیشے سے پوچھیے جو مزہ ٹوٹنے میں تھا
اگر جوشِ صاحب کو مصطفیٰ زیدی بہت عزیز تھے تو کیا حیرت ہے؟ ان اشعار میں جوشِ صاحب ہی بول رہے ہیں۔

ابنِ افشا:

دیکھ ہمارے ماتھے پر یہ دشتِ طلب کی دھول میاں
ہم سے ہے تراد رو کا ناؤ دیکھو ہیں مت بول میاں

خار و خس و خاشاک تو جانیں ایک تجھی کو خبر نہ ملے

اے گلِ خوبی ہم تو بحثِ بدنام ہوئے غمزدار کے بیچ
ان اشعار کی سنگینی میں کام نہیں، لیکن ان میں مشکل اور جس سے بات کی جارہی ہے
دنوں کی شخصیت پر چھائیں صبی و صندی ہے۔ لڑائی محسوس کرنا تو اس طرز کے بد و خوشی کے درمیان ہے
چاہہ کا دعوا سب کرتے ہیں مانیں کیوں کر بے آثار

اشک کی سرخی، زردی، منہ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو
اشک کی سرخی اور منہ کی زردی، دشتِ طلب کی دھول کے مقابلے میں کس قدر فوری اور
Concrete ہے، شخصیت فوراً مجسم ہو جاتی ہے
پتہ پتا گلشن کا تو حال ہمارا جانے ہے

اور کہے تو جس سے لے گل بے برگی اظہار کریں
(ابنِ انشا کا پہلا مصرع تیر کے پہلے مصرعے کا ترجمہ ہے، لیکن ابنِ انشا کے یہاں "ایک
تجھی کو خبر نہ ملے" غیر ضروری ہے اور تیر اپنی بے برگی کا اظہار کرنے کے لیے اب بھی آمادہ ہیں۔
(ابنیں اور کسی کے سامنے رسوا کرنا ہو تو وہ بھی یہی "بدنام ہونے کا ڈر نہیں" اور گل "کے ساتھ
"بے برگی" کس قدر مناسب ہے)

نامر کاظمی: "غزل" کے جدید غزل نثر میں کوئی غزل اس زمانے کی نہیں جو زیر بحث ہے
اس لیے "برگ نہ" کے یہ دو شعر دیکھیے)

آتشِ غم کے سیل رواں میں نیندیں مل کر راکھ ہوئیں
چھتریں کر دیکھ رہا ہوں آتی جاتی راتوں کو
خجھ کو ہر پھول میں عریاں سوتے

چاندنی رات نے دیکھا ہر گاہ

پہلا شعر معمولی ہے (کیوں کہ اس میں لغائی بہت ہے) دوسرا شعر لا جواب ہے، لیکن ان
کو کہنے والا شخص تیر کی طرح کا نہیں ہے کیوں کہ نامر کاظمی اپنے معشوق کو صرف چاندنی کی آنکھ سے
پھول میں عریاں سوتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ اب تیر کو سنئے۔

رات کو جس میں جہین سے ہوئیں سو تو اس کی جلائی میں شمعِ نطفہ جلنے لگتے ہیں اور یہیں کھاتی ہے رات
راتوں پاس لگے ٹک ہوئے ٹک ہو کر ہے وہ شب۔ دن کو بے پردہ نہیں ملنے ہم سے شرارتی مہی بخند

مزید شریک کی ضرورت نہیں۔ غلیل الرحمن غفلی سے
وادہی غم میں مجھے دیر تک آواز نہ دے

وادہی غم کے سوا میرے پتے اور بھی ہیں

لا جواب شعر ہے، لیکن تیر کی بنیادی صفت کہ ان کا معشوق اصلی اور وہ خود روزِ تیر کی
دنیا میں رہنے بنے دے عاشق ہیں۔ اس شعر میں نہیں ملتی۔ تیر کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے
کہ وہ بیش تر تجربات کو فوری سطح پر بہتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار محض درمیانی
نہیں بلکہ ڈرامائی پہلو کے حامل ہیں۔ مندرجہ ذیل شعر دیکھیے
اس دہشت سے جو تیر تراکیوں کے گزارا

”تا دنا تو رے گل ہے تری تاب کر آب

وادہی غم میں مجھے پھنسنے پھنسنے کی بات تو بعد کی ہے، تا دنا تو گل اور تا کر آب میں غرقِ شخصِ محض
روایتی آوارہ گو عاشق کی تمثیل نہیں بلکہ ایک جیسا جاگتا انسان ہے۔
سلیم احمد :

انتظام ایسا کہ گشتی ہی نہیں رونے پر دم

ہم سے کہتے ہیں کہ وعدے پہ نگار کٹا ہے

بہت خوب شعر ہے، اسی تانے میں تقریباً اتنا ہی خوب شعر اور بھی ہے

حال دل کون سنائے اُسے فرصت کس کو

سب کو اس آنکھ نے باتوں میں نگار کٹا ہے

لیکن دونوں شعروں میں بات صرف بات ہی تک رہتی ہے۔ اپنی ”غیر درمانی“ اور
مردانہ جتنے تکلفی کے باوجود (جو زبانِ حال سے یہ کہتی ہوئی مظلوم ہوتی ہے کہ سلیم احمد عشق کے
تجربے کو (romanticize) کرنا چاہتے ہیں) یہ اشعار عشق کی بات اور اس کے تذکرے
کو تو (romanticize) کر دیتے ہیں، لیکن معشوق کے بدن کے ساتھ کھٹکنا رویت
اپنانے سے گریز کرتے ہیں۔

ان شاعروں اور ان پر اس قسم کے اظہارِ رائے سے میرا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ یہ شعرا

اہم نہیں ہیں، یا نئی غزل کی تعمیر میں ان کا کوئی حصہ نہیں۔ معصومینِ انیدی کے علاوہ ان سب شعرا
نے، جن کا میں نے حوالہ دیا ہے یا صرف نام لکھے ہیں، نئی غزل کی شکل اور تربیت میں نمایاں حصہ

لیا ہے۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ بانی جس نئے اظہار کی تلاش کر رہے تھے اس کو حاصل کرنے کے لیے ان کے نسبتاً زیادہ عمر والے ہم معرواے ہم معرووں سے انھیں کوئی مدد نہ مل سکتی تھی۔ غالب کی بیرونی پہلے ہی سے پوری تھی، اب حیر اور سودا اور انسا کی دریافت نو اور توجہ کی مقبولیت کا بھی حال ان کے سامنے تھا۔ یہ سب نیا تھا لیکن ان کے لیے کافی نہ تھا اور عشق اور حسن سے جو چمک و شہت وہ قائم کرنا چاہتے تھے اس کے لیے بھی انھیں نہ ناصر کاظمی سے مدد مل سکتی تھی، نہ ابن انسا سے نہ خلیل الرحمن اعظمی یا سلیم احمد سے۔ ان کے یہاں حسن کا احساس جسمانی اور پیچیدہ تھا، مشہور منہوم والا رومانی یا ایشی رومانی نہ تھا۔ ہمارے یہاں حسن کے بارے میں ”رومانی“ احساس سے مراد یہ ہے کہ معشوق کے جسمانی پہلوؤں کا تذکرہ بالکل نہ ہو، یا محسن رکھی ہو، تاکہ معشوق عالم انسانی سطح سے بلند نظر آئے۔ اگر اس کے جسمانی پہلوؤں کا ذکر ہو بھی تو اس قدر شدت سے ہو کہ معشوق کی جگہ دیوی دکھائی دے (جیسا کہ فراق کے یہاں ہے) غیر رومانی ”احساس سے مراد یہ ہے کہ بہت ہمت باتیں کہہ کر کہی جائیں اور معشوق کو کم و بیش گوشت پوست والا انسان دکھایا جائے۔ یہ بھی ایک طرح کی رومانیت ہی ہے، لیکن رومانی اور غیر رومانی کے یہ دونوں تصور بڑی حد تک فنی ہیں اور محمد حسن جیسے معصوم نقادوں نے ہی انھیں صحیح سمجھا ہے۔ ہر حال بانی کو ان دونوں تصور سے سروکار نہ تھا اور معاصر دنیا میں غوثی، خوب صورتی اور زندگی کا حوصلہ دینے والی اقدار کی پامالی یا شکستگی کے جس احساس کا وہ اظہار کرنا چاہتے تھے اس کے لیے موجودہ نمونے کافی نہ تھے۔ معمولی درجے کا شاعر اس صورت حال، یا اپنی تخلیقی زندگی میں ایسے کرائسے سے دوچار ہو تو وہ یا تو بے مقام تجربے کے لالچ میں آکر اپنے تخلیقی منصب کو کھو بیٹھا ہے، یا پھر چند ہوسوں کی داخلی کشمکش کے بعد کوئی جانی پہچانی راہ اختیار کر کے صبر کر لیتا ہے۔ بانی نے ان دونوں انجاموں سے خود کو محفوظ رکھا۔ ان کی اس کامیابی میں دو عناصر کا ذکر ہوئے۔ ایک تو خود ان کا تخلیقی شعور، جو ہماری پوری شری روایت سے آگاہ تھا اور جسے معلوم تھا کہ امکانات صرف اتنے نہیں ہیں جتنے کہ سامنے دکھائی دے رہے ہیں۔ دوسرا عنصر بلاشبہ ظفر اقبال کا اثر تھا۔ ظفر اقبال کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے نہ صرف اپنی شاعری کو، بلکہ بہت سے دوسرے شاعروں کو اور حتیٰ کہ پوری جدید شاعری کو گم راہ کیا۔ اگر یہ صحیح ہے تو یہ بہت بڑا اعزاز ہے۔ کیوں کہ ایک پوری شاعری کو گم راہ کرنے کا مطلب ہے شاعری کا پورا تاریخ بدل دینا۔ آپ کسی جگہ کھڑے ہوں اور اچانک اندبیر ڈاکر کے آپ کو دوچار چکر دے جائیں اور پھر اسی مقام پر لا کر

آپ کو اس طرح کھڑا کر دیا جائے کہ آپ کا رخ بدل دیا ہو تو غلبہ یہ ہے کہ آپ کو یہ معلوم ہی نہ ہوگا کہ آپ کا رخ بدل دیا گیا ہے۔ اسی طرح اگر تمام شاعری گم راہ ہو گئی تو اس کا مطلب یہ نکلا کہ آپ وہی گم راہی اس کی راہ ٹھہری، گویا نئی راہ مل گئی۔ آنتا بڑا کارنامہ غالب اور اقبال سے بھی نہ ہو تو ظفر اقبال سے کیا ہوگا؟ لیکن ظفر اقبال نے بانی کو غارِ سیت کا تخلیقی استعمال سکھایا۔ وہ علمی، شعری، ہونی رسی غارِ سیت نہیں جو مصطفیٰ زیدی نے جوش سے سکھائی تھی۔ وہ دانش مندانہ غارِ سیت نہیں جو علامہ رائے شیرازی کی نثر اور راشد کی نظم میں ہے (یعنی جس میں غارِ سیت سے intellectual instrument کا کام لیا گیا ہے۔ راشد اس میں بے نظیر ہیں اور جو لوگ ان پر ناسخیت کا الزام رکھتے ہیں انھوں نے ناسخ کو پڑھا نہیں ہے) ظفر اقبال نے بانی کو عشق کی تمام پیچیدگیاں اور اس کے تمام مراحل و منازل، جو روحانی ہم آہنگی سے لے کر دل کی دروندی اور جسم کی تجبید اور جنسی تجربے میں روحانی بندی سے لے کر نامردی کی ناکامی تک پہلے ہوئے ہیں، یہ سب سکھائیں۔ ظفر اقبال نے بانی کو فظوں کا احترام لیکن ان کی پرستش سے گریز کا فن سکھایا۔ الفاظ کے ساتھ ایک حاکمانہ برتاؤ، قواعد اور صرف و نحو کی جگہ جگہ شکستگی رخیست، لیکن اس طرح کہ اس سے کوئی تخلیقی فائدہ حاصل ہو اور یہ بھی ظاہر ہو جائے کہ یہ غلطیاً یا بے اعتدالیاں، لاعلمی یا بے پروائی کی وجہ سے نہیں ہیں، یہ فن بھی بانی کو ظفر اقبال سے ملتا۔

ان عناصر میں بانی نے اپنی شخصیت اور اپنی شاعرانہ بصیرت کے وہ عناصر شامل کیے جو ظفر اقبال اور ان میں مشترک نہیں تھے۔ ہمارے یہاں غزل کا شاعر یا تو اپنے آپ پر روتا ہے یا ہنستا ہے (رونے والے شاعر زیادہ ہیں، ہنسنے والے کم)، جو شاعر روتا ہے وہ سوچتا ہوا اور غمزدہ بھی دکھائی دیتا ہے، اس لیے اس کی آدھ بگلت جلدی اور زیادہ ہوتی ہے۔ جو اپنے آپ پر ہنستا ہے لوگ اس سے خوف کھاتے ہیں۔ غالب اور تیر صرف یہ دو غزل گو ایسے ہیں جو نہ ٹھیک سے ہنسنے والوں میں شامل ہو سکتے ہیں اور نہ ٹھیک سے رونے والوں میں۔ Stereotype میں شامل ہونے سے انکاری ہونے کے باعث وہ ہمارے سب سے بڑے شاعر اور سب سے مشکل شاعر ہیں۔ ظفر اقبال بھی ہنسنے والوں کی Stereotype میں شامل ہوتے ہوئے رہ گئے ہیں کیوں کہ ان کے یہاں جنسی کے نیچے اور اکثر جنسی کے ساتھ ساتھ سنجیدگی اور طعنے اور خوف بھی ہے بانی نے ظفر اقبال کی شخصیت کے ان پہلوؤں کو جو Stereotype والے پہلو ہیں، بالکل قبول

دیکھا۔ خود ان کا مزاج انھیں اپنے والدین سے الگ رکھتا ہے، لیکن وہ رونے والے ^{character} میں بھی شامل نہیں ہوتے۔ بانی نے اپنے تمام احساس کو محرومی اور اہترانہ دونوں انتہاؤں سے الگ رکھ کر ظاہر کیا ہے۔ ان کے کم شعر ایسے ہیں جن کو طبع، خوش طبعی، علم گینی، محرومی، خوں، غصہ وغیرہ قسم کے مضمون عاقی لیبل کے تحت رکھا جاسکے۔ ان کی شخصیت کی نمایاں صفت ایک طرح کی پراسرار خواب ناک ہے، ایسی خواب ناک جس میں بعض وقت کئی منظر ایک ساتھ بننے پگڑنے نظر آتے ہیں اور بعض وقت پورے ماحول میں ایک تناؤ، ایک بے چین توازن مستولی رہتا ہے۔ یہی چیز ان کو نظراقبال سے الگ اور ممتاز کرتی ہے۔ اپنے اس واحد ہم عصر سے، جو ان کی سبھی تخلیقی مشکل سے گزر رہا تھا، انھوں نے اپنے تخلیقی سفر کے لیے استعارے طلب کیے، لیکن جو شخص اس سفر پر نکلا وہ بانی تھا، نظراقبال نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ گہری مشابہت کے باوجود دونوں الگ الگ شاعر نظر آتے ہیں۔

اہترانہ اور محرومی ان دونوں انتہاؤں سے خود کو الگ رکھ کر بانی نے اپنے شعر میں جس طرح کا توازن پیدا کیا اور جسے میں نے ایک بے چین تناؤ اور توازن سے تعبیر کیا ہے، اس کی پہچان یہ ہے کہ ان کے اس دور کے اکثر اشعار میں براہ راست سوال، یا سوالیہ انداز، یا سوالیہ لہجے سے کام لیا گیا ہے۔ سوال میں بے چینی اور تناؤ ہوتا ہے، جواب میں اس بے چینی اور تناؤ کا حل ہوتا ہے، لیکن شعر اگر صرف سوال اور جواب پر قائم ہو تو اس کے نتیجے میں جو توازن حاصل ہوتا ہے وہ میکانیکی اور بڑی حد تک غیر تخلیقی ہوتا ہے، جیسا کہ چکیت اور اتہال کے ان اشعار میں ہے۔

زندگی کیا ہے عناصر میں ظہور ترتیب

موت کیا ہے انھیں اجزا کا پریشاں ہونا

میں سمجھ کر نہانا ہوں تقدیر نام کیا ہے

شمیر و سنال اول طافوس و رباب آخر

براہ راست سوال جواب کی میکانیکی اور اس کے ذریعہ حاصل ہونے والے حل

(resolution) کی مزید مثال دیکھنا سمجھ تو شیفٹ کے اس مشہور شعر کو

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفٹ

اک آگ سی ہے سینے کے اندگی ہوئی

بہل کر دیکھیے۔

اس شے کا نام دردِ محبت ہے شینہ

اک آگ سی ہو سینے کے اندر لگی ہوئی

علم بیان کی اصطلاح میں اصل شعر انشائیہ ہے اور اس کی تحریف شدہ شکل خبریہ۔ علم بیان کے ماہرین اس نکتے سے بخوبی آگاہ تھے کہ خبر کے مقابلے میں انشائلیت تر ہے۔ سوال و جواب کی خوبی تب ہوتی ہے جب جواب براہِ راست نہ ہو۔ جیسا کہ تیر کے اس مشہور شعر میں ہے کہ کہا میں نے کتا ہے گل کا شات کلی نے یہ سن کر قسم کیا

جب تک سوال باقی رہتا ہے تناو باقی رہتا ہے اور مسلسل تناو باقی رکھنا بھی بالآخر اپنے ہی کو ناکام بنانے کا مراد ہوتا ہے۔ کیوں کہ شعر کیسا ہی گہرا یا جذبہ کتنا ہی نادر کیوں نہ ہو سوال کا جواب اگر نہ ملے تو تخلیق کا تعاضل پارہ نہیں ہوتا۔ باقی کے سوالیہ یا سوالیہ نشان والے اشعار ہوں کہ استعارے پر قائم ہیں اس لیے سوالیہ یا سوالیہ لہجے کا جواز اور جواب دونوں ان کے اندر ہی موجود ہیں۔ یعنی جوابات استعارے کے بغیر بھی جاتی اور محض خبریہ ہوتی، بلکہ استعارہ کی بنا پر اپنے جواب آپ تلاش اور حاصل کرتی ہے۔ سوال سے کئی طرح کے کام لیے جاسکتے ہیں اور یہ کام بیک وقت بھی ہو سکتے ہیں، یا الگ الگ موقعوں پر الگ الگ بھی ہو سکتے ہیں۔

شاعر جب سوال پر چلتا ہے یا سوالیہ لہجے میں گفتگو کرتا ہے تو اس کا مقصد کسی چیز کو معلوم کرنا نہیں ہوتا۔ (یوں بھی، شعر اس لیے نہیں کہا جاتا کہ اس سے کسی کی معلومات میں اضافہ ہونے کی توقع ہو) شعر میں سوالیہ انداز یا ایسے انداز جس میں سوالیہ عنصر شامل ہو، دراصل مشاہدے کو بیان کرنے، کسی چیز کی طرف توجہ دلانے، کسی ایسی بات کو کہنے جس کو براہِ راست نہ کہ سکیں، کسی پیچیدہ تاثر یا تجربے کو بیان کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ میں اور کہہ چکا ہوں کہ باقی کسی *свои* میں شامل نہیں کیے جاسکتے، ان پر کسی قسم کا بیل نہیں لگ سکتا اور نہ ان کے اکثر اشعار کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ غم، غصہ، غوشی، طنز وغیرہ کے اشعار ہیں۔ قدیم سنسکرت شعریات کی رو سے ہر شعر کسی نہ کسی جذبہ یا کیفیت کو بیدار کرتا ہے، یہاں تک تو تخلیک ہے لیکن بہت سے شعر ایسے جذبات کو بیدار کرتے ہیں یا ایسا تاثر پیدا کرتے ہیں جس کو آپ سنسکرت نظریے کے تحت قائم کروں، ”رس“ کے کسی طبقے میں نہیں دیکھتے اور بعض شعرا ایسے بھی ہوتے ہیں جو بیک وقت کئی جذبات کو شعر کر کے

ہیں۔ ہمارے قدیم شعرا اسی لیے شعر میں "کیفیت" کو بڑی اہمیت دیتے تھے۔ یعنی ضروریہ
 تاثر پیدا کرے جس کو ہم محسوس تو کر سکیں *classical*، مگر کیسے۔ دراصل یہ نظریہ بھی
 اسی اصول کا براہ راست نتیجہ ہے کہ شعر معلوم کرنے "یعنی اشعار کے بارے میں معلومات حاصل
 کرنے کا کام نہیں کرتا، یعنی شعر *auristic* نہیں ہوتا۔ بانی کے سوالیہ استعاراتی
 اشعار بھی معلوم کرنے کے بجائے ظاہر کرنے کا عمل کرتے ہیں، لیکن ظاہر کرنے کا عمل بھی اصل
 ہمارے اندر ہوتا ہے، شعر اس کے لیے محض نقطہ آغاز کا کام کرتا ہے۔ بانی کے بہت کم شعر
 ایسے ہیں جن کا مفہوم ان کا لفظی ترجمہ کر کے بیان کیا جاسکے۔ ہر شعر میں بہت کچھ مقدر رہتا ہے
 لیکن اس وجہ سے نہیں کہ شاعر نے جان بوجھ کر بات ادھوری چھوڑ دی ہے بلکہ اس وجہ سے
 کہ سوال کا استعاراتی انداز کئی طرح کے تاثرات کو راہ دیتا ہے۔ مثلاً ان اشعار میں تجسس اور
 تاسف دونوں کی کار فرمائی ہے۔

دکھا کے کٹھن خالی کا عکس کا تفسیر

یہ مجھ میں کون ہے مجھ سے فراہ کرتے ہوئے

مری صدا نہ سہی ہاں مرا ہونہ سہی

یہ موج موج اُچھلنا ہوا سا کچھ تو ہے

نہیں ہے آنکھ کے صحرائیں ایک بلند طرب

سُغریہ رنگ بدلتا ہوا سا کچھ تو ہے

تیسرے شعر میں تجرّی کا ہی رنگ جھلکتا ہے۔ اس ساری غزل میں ہوا سا کچھ تو ہے۔

روایت کے باعث سوال کا لہجہ قائم ہو گیا ہے اور "سا" اور "تو" جیسے بلا ہر تھتے تھے الفاظ

نے کثرتِ تاثر کے لیے راہ ہموار کی ہے۔ اسی طرح اس پوری غزل میں بھی روایت کا استغناء

امداد تجسس، تاسف، تجرّی، خون، اطمینان، طرح طرح کے تاثرات کے لیے خود کا عمل کرتا

ہے۔

مجھ سے اک اک قدم پر بچھڑتا ہوا کون تھا

ساتھ تیسرے مجھے کیا خبر دوسرا کون تھا

مندرجہ ذیل اشعار میں استغناء نے باوجود قلیبیت کا دھوکا دیتا ہے، لیکن قلیبیت استغناء کی

وجہ سے نہیں ہے، کیوں کہ اگر سوالیہ انداز کی جگہ بیانیہ رکھ دیا جائے تو خبر ہی خبر رہ جائے۔

ہنشا کی پہچان یہ ہے کہ اس کے جواب میں "ہاں" یا "نہیں" قطعی کے ساتھ نہ کہا جا سکے۔ مثلاً "کل بارش ہوگی" کے جواب میں آپ "ہاں" یا "نہیں" کہہ سکتے ہیں۔ یعنی اس پر جھوٹ یا سچ کا احتمال کر سکتے ہیں۔ لیکن اگر آپ کہیں کہ "کاش بارش ہو" یا "بارش کا کیا ہے" ہر قی ہی رہتی ہے۔ تو اس پر جھوٹ یا سچ کا گمان نہیں ہو سکتا۔ اب یہ اشعار دیکھیے عجیب رونما سکتا نواح جاں میں ہے

یہ اور کون سے ساتھ استعماں میں ہے

تمام شہر کو سمار کر رہی ہے ہوا

میں دیکھتا ہوں وہ محفوظ کس مکان میں ہے

بانی کی شاعری کے دور دوم میں چند غزلوں کے سوا "حرفِ مسبر" اور "حسابِ رنگ" کا پورا کلام شامل ہے۔ شروع کی غزلوں میں الفاظ پر قابو اتنا جربہ نہیں ہے جتنا بعد میں نظر آتا ہے۔ نئے الفاظ یا الفاظ کو نئے میل کے ساتھ استعمال کرنے کی کوشش میں خفیت کی لڑکھڑاہٹ ملتی ہے۔ چنانچہ "عکسِ لائق" "قربِ ہتی لمس" "عکسِ پیکرِ مدلس" "نظارۂ لاسمیت" "تشریحِ زائل" جیسی ترکیبیں جن میں ایک آج کی کسر ہے، یعنی جو زبان کے جوہر سے برآمد نہیں ہوئیں اور اپنے تمام وزن و وقار کے باوجود موسیقی کو پوری طرح ادا نہیں کرتیں، نظر آجاتی ہیں۔ لیکن یکسختی بہت دیر تک نہیں رہتی۔ "حسابِ رنگ" میں ایک آدھ جگہ کے علاوہ کہیں محسوس نہیں ہوتا کہ زبان نے شاعر کا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔ شروع کی ہی غزلوں میں فعل کے حذف کی ایسی مثالیں ملتی ہیں جو زبان پر پورے قابو کی دلیل ہیں۔ یہ ایک مدغم آج بھی آواز سرگم سے الگ کچھ

رنگ اک دہتا ہوا سا پورے منظر میں اکیلا

دور دوم کی تمام اچھی غزلوں میں موضوعی تجربے کا اظہار بانی کی مخصوص انفرادیت بناتا ہے۔ اس غزل کے یہ دو شعر معروض سے بہت دور ہیں، اگرچہ ان کی بنیاد معروض ہی پر رکھی گئی ہے۔ اسی بنا پر ان کا موضوعی رنگ اجنبی یا نا انا نہیں معلوم ہوتا ہے۔

بڑی تصویر میں اک نقش لیکن کچھ مٹا سا

ایک حرفِ مسبر لفظوں کے لشکر میں اکیلا

ہو پوری طرح چپ چاپ کچھ کو دیکھتا ہے اک لڑنا خوب صورت عکسِ ساغر میں اکیلا

آخری شعر میں منظم اپنے عکس کو معشوق کا عکس سمجھ لیتا ہے، وہ اسے اپنے عکس کی طرح پہچانتا بھی ہے اور اس سے انکار بھی کرتا ہے۔ معروض میں موصوعہ کے داخل ہو جانے سے جو تیسری صحت مشابہہ میں پیدا ہو جاتی ہے اس کی یہ مثالیں دیکھیے۔

کئے گا سر بھی اسی کا کہ یہ عجب کروار

کبھی الگ بھی ہے شامل بھی داستان میں ہے
 ”یہ عجب کروار“ منظم بھی چوسکتا ہے اور منظم کی شاعرانہ شخصیت بھی، جو اسے کبھی زندہ کرتی ہے اور کبھی مردہ چھوڑ جاتی ہے۔ شعر کی پُر اسرار فضا کا قفا کے افسانوں کی یاد دلاتی ہے۔
 لیکن یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اگر یہ کردار داستان میں پورا شامل ہو جاتا تو شاید بچ نکلتا۔
 کسی کے لوٹنے کی جیب صداسنی تو کھلا

کو میرے ساتھ کوئی اور بھی سفر میں تھا
 اس شعر میں بھی اسرار کی کیفیت نمایاں ہے۔ بانی کی شاعری کو لیبیل اور ”مختصر طریقے سے بیان کیے ہوئے“ معنانات سے محفوظ رکھنے میں اسرار کی رنگ کا بڑا ہاتھ ہے۔ یہ اسرار خون پیدا کرتا ہے نہ سراپائی لاتا ہے۔ اس کا تاثر ایک خوش گوار استعجاب یا کسی غیر متوقع بصیرت سے حاصل ہونے والی خوشی کا تاثر ہے۔

کون تھا میرے ہاتھ لے کر نظر جس کی تھی
 جس نے سر پر مرے آسمان دکھ دیا کون تھا
 بس ایک چمچ گری تھی پہاڑ سے یک محنت
 عجب نظارہ تھا پھر دھند کے کبھرنے کا

اے صوبہ ابجد رواں تیرے بعد
 اک گھنا سا یہ شعبہ سے نکلا
 سبز نیلی دھند میں ڈوبے پہاڑوں سے اترتی
 کیا عجب منظر بنظر روشنی ہے داستان

سیر شب لامکاں اور میں + ایک ہوئے دفنگاں اور میں
 دونوں طرف جنگلوں کا سکوت + شور بہت درمیاں اور میں
 ”سرب مستر“ اور ”حساب رنگ“ دونوں میں استعارہ بے ساختہ در آتا ہے۔ کبھی کبھی پورا شعر

ایک ہزار سراسر استعارے کا رنگ اختیار کر لیا ہے، تو کبھی ایک روزمرہ سادہ کسی نئی جگہ سے
 ہو کر معنی کی نئی جہت لاتا ہے۔ نظم میں لگائی بند ایک کے بعد ایک کھلتے ہیں تو ان کا تسلسل ہی
 قاری یا سامع کو اس کیفیت سے دوچار کر دیتا ہے جس کو نارتھ اپ فرائی نے "تسلسل کے
 ذریعہ پیدا ہونے والا اعتبار" *percussion of continuity* کہا ہے۔ لیکن غزل
 کے واحد شعر میں استعارے کے ذریعے ہی یہ ممکن ہے کہ آئندہ یا گذشتہ باتوں کی خبر دی جائے
 لیکن شعر موجودہ حقیقت کے مشابہے پر مبنی ہو۔

عجب نظارہ اتنا بستی کے اس کنارے پر
 سبھی بچھڑ گئے دویا سے پار اترتے ہوئے
 انہیں ہے آنکھ کے صحرا میں ایک بوند سرب
 مگر یہ رنگ بدلنا ہوا سا کچھ تو ہے
 جو چاہتا چلا جاتا ہے مجھ کو لے بانی
 یہ آستین میں پٹا ہوا سا کچھ تو ہے
 اک خواب تھا کہ ٹوٹ گیا خوں کے جس میں
 اب تندہر گنئی کے بھنور میں رہا ہوں میں
 لے گل آوازی تیری مہک تاروں سے کیلے
 لے ندی دائم رچ رہتا تھا بیدار پانی
 نہ جانے کل چل کہاں ساتھ اب جو کے ہیں
 کہ ہم پرندے مقامات گم شدہ کے ہیں
 مٹھی بھراؤں نہ تھی بھیڑوں پر
 لقمہ بھر گوشت کبوتر میں نہ تھا
 کہاں کی میر سہت اٹلاک اوپر دیکھ لیتے تھے
 ہمیں اچلی کپاسی برون بال دیر پہنچی تھی

اوپر میں نے اس عہد کے اہم غزل گو شعرا کے یہاں محبوب کے وجود کا تذکرہ کیا ہے اور کہا
 ہے کہ بانی کو محبوب کا ایسا وجود قبول کرنے میں تامل تھا جو انسانی شخصیت نہ رکھتا ہو، محض لسانی
 یا محض جسمانی ہو۔ بانی کے یہاں جسم کے تذکرے میں ایک مہذب بے ہاکی ہے جو ہمارے وطن

میں کم شاعروں کے حصے میں آئی ہے - بے باکی جذبے کی ہے اور تہذیبِ استعارے کی سے
عجیب تجربہ تھا بھیڑے گزرنے کا

اسے پہانہ ملا مجھ سے بات کرنے کا

اک گھنے سرشار حاصل کی فضا ہے اور دونوں

اب نہیں ہے درمیاں کوئی بھی منزلِ استعانی

اوس سے پائیں کہاں بھگتی ہے

موسلا اوسا برس میری جان

جسم اور اک نیم پوشیدہ ہوسِ آمادگی

آئینہ اور سیر لباس مختصر کرتی ہوئی

دک رہا تھا بہت لوں تو پیرہن اس کا

ذرا سے لمس نے روشن کیا بدن اس کا

مری نظر میں ہے محفوظ آج بھی بانی

بدن کسا ہوا لبوس بے شکن اس کا

لباس اس کا علامت کی طرح تھا بدن روشن عبارت کی طرح تھا

کہا دل نے کہ بڑھ کے لمس کو چھو لوں ادا خود ہی اجازت کی طرح تھی

”حرفِ مستتر“ میں شدتِ تاثر کی کمی ہے، کیوں کہ شے کو بھرپور گرفت میں لینے کا ہنر بانی نے اس

وقت تک نہ سیکھا تھا۔ ان کے انداز میں ایک طرح کا ”تھا“ جیسا کہ بعض لگانے

دالوں میں ہوتا ہے کہ وہ گاتے تو بہت اچھا ہیں لیکن آواز کا ہر نرم و دم کشتش کے بعد ادا ہوتا

ہے۔ ”کلاسیکی“ اسکول کے لوگ اسی لیے شاعروں سے تقاضا کرتے تھے کہ وہ اپنی بات میں

”روانی“ پیدا کریں۔ بعد کے لوگوں نے اسی روانی کو ”آسانی“ کا نام دے دیا۔ حالاں کہ

روانی اس وقت حاصل ہوتی ہے جب شاعر نے تجربے کو الفاظ کی گرفت سے نکل بھاگنے

سے روکنا سیکھ لیا ہو۔ ”حسابِ رنگ“ میں غزلوں پر غزلیں مشکل زمینوں یا نائافوس بھر دیا

میں ہیں، لیکن ان میں ”استادی“ کی جگہ الفاظ کا وہ عقلماندہ استعمال ملتا ہے جو خود بہ خود

استعارہ یا پیکر دریافت کر لیتا ہے، قواعد اور صرف و نحو مٹ چکے رہ جاتی ہیں اور تخلیق

موجزن ہو جاتا ہے۔

ہیوم موج امکاکی میں اگلا پانے پانی میں
 یاتری جیسے کمرشام وحدت اتر جائے پانی میں
 وہ کیا بدن بھر خفا تھا مجھ سے کہ آنکھ بھی چپ گمان بہر تھی
 دولا مصرع اول میں نہ تھا حرکت مصرع ثانی میں نہ تھی
 جی سگئے کا دھواں خط میں تھا روشنی حرفِ ذبانی میں نہ تھی
 شاہ کردار تھا غائب یعنی نوکر دل شوق کے فز میں تھا
 بساطِ رنگ تھی مٹی میں اس کی قدم اس کا بشارت کی طرح تھا

اس طرح کے کتے ہی اشعار ہیں (ادویہ اتفاق نہیں ہے کہ مندرجہ بالا سب شعر چھوٹی ناخر کے ہیں، جن میں لسانی بے باکی استعارے کے بغیر آتی تو محض خوش طبعی، یا بہت سے بہت ایک خوش گو اور تجربے کا حکم رکھتی۔ آزادی کو برتنا ایک فن ہے، قدیم کلاسیکی، ڈکھائی کوں نے ہر جگہ داورن میں رکھا ہے، کیوں کہ اس میں میری مراد وہ نظریۂ ادب ہے جسے لوگ ”رومانی“ کی ضد سمجھتے ہیں، نقادوں کا تو خیال تھا کہ آزادی کا وجود قانون کے باہر ہے۔ چنانچہ گوٹے نے اپنے ایک سانیٹ میں اس قصور کو بڑی قوت اور وضاحت سے ادا کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

جو لوگ بڑے فائدوں کے منکاشی ہوتے ہیں وہ آسان فائدوں
 کو ترک کر دیتے ہیں۔

جب تک پابندیاں نہ ہوں کوئی شخص استادی کا درجہ حاصل
 نہیں کر سکتا۔

اور محض قانون ہی ہمیں آزادیاں عطا کر سکتا ہے۔

گوٹے کی مراد یہ تھی کہ بنے بنائے ضابطوں کو توڑنا آسان ہے اور ان ضابطوں کی حد میں رہ کر ہی بڑے فائدے، یعنی بڑے کارنامے حاصل ہو سکتے ہیں۔ اگر پابندیاں نہ ہوں تو آزادی اور استاد کا فرق مٹ جائے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ آزادی پن سے قاعدوں کو توڑنا اور چیز ہے اور انھیں اس طرح توڑنا کہ نئے قاعدے بن جائیں، یا کم سے کم اتنا ہر جائے کہ توڑنے والا اپنے قانون خود بنائے، اور چیز۔ دوسرے دور کے ختم ہوتے ہوتے بانی کی قاعدہ شکنی اس سماجی کے درجے کو پہنچ گئی تھی جہاں قاعدے اور دوسرے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ زندگی کا مشور بھی اسی اعتبار سے بظاہر منتشر اور بے ربط لیکن باطن ہمہ جہت ہو گیا تھا۔ ان غزلوں میں موجود

حقیقت کو سرہرم کی آنکھ سے دیکھا گیا ہے، یعنی ان کی واقعیت، واقعے کی سطح پر قائم ہوتی ہے۔ اس طرح زبان کا ہے ہاں استعمال اور دنیا کے تجربے کا احساس، دونوں ہم آہنگ ہو گئے ہیں۔

کیا دو منظری سادہ کھائی دیا کہ پھر
غزل آسکا نہ لمحہ خندہ حواس بھی
نعنا صیقل سماعت کی طرح تھی
سکوت اس کا امانت کی طرح تھا
اس طرح ناراضی بھی کب تھی یہ کیا امتحاں ہے
گماہ بجز صدا، گماہ پامال چپ درمیاں ہے
دیکھو اک بوند غزل کے کھرنے کا نایاب منظر
رُت بدلتی ہے گلزار ہوتا ہوا آسماں ہے
سمسار آنکھ اور غصہ ڈھیر منظر
فارت طبق طاق دور ایک لمحہ
وہی درد مسلسل وہی صدف دعا میں
بسر ہوتی ہوئی شب بسر ہوتا ہوا میں
گولے اس کے سر پر چھینے تھے
مگر وہ آدمی چپ ذات کا تھا

زبان کے استعمال میں تنوع کے ساتھ ساتھ بانی کے یہاں بحروں کا تنوع بھی برتا گیا۔ بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ نئی بحروں کا تناسب ”حساب رنگ“ میں جتنا اونچا ہے، اُردو کے کم ہی بحر و بحر میں ہوگا۔ نامائوس بحروں سے یہ شعنت بانی کے مزاج کا ایک تخلیقی پہلو ہے، کیوں کہ غزل میں نیا لہجہ حاصل کرنے کی سعی میں بانی نے بعض آفاق اور مدائن پر مہر و سا نہیں کیا بلکہ نئی ہیئت اختیار کی۔ سطح پر نکلا ہر کرنے کے لیے انھوں نے ان وسائل کو بھی استعمال کیا جو شعر کے آہنگ میں فنی تنوع لاسکتے ہیں۔ غزل کی زبان اور اس کے مزاج میں تبدیلی لانے کی مہم اکثر بحر کی سطح پر بھی طے ہوتی ہے، کیوں کہ ہر بحر میں ہر لفظ نہیں موزوں ہو سکتا۔ اس لیے بحروں کا تنوع، الفاظ کے تنوع اور اس طرح مضمون کے تنوع کو راہ دیتا ہے۔ اقبال کا کلام اس کی جتنی مثال ہے۔

بانی کی شاعری کا تیسرا دور ”حساب رنگ“ کے بعد کا ہے۔ افسوس کہ انھیں یہ دور بہت مختصر ملا۔ موت نے مہلت نہ دی کہ وہ اپنے تمام امکانات کا اظہار کر سکتے۔ لیکن ”حساب رنگ“ کے بعد کا کلام بھی اگرچہ بہت کم ہے لیکن نئی نئی منزلوں کا پتہ دیتا ہے۔ آخری زمانے کی سب سے نمایاں تبدیلی اسلوب کی نہیں بلکہ جہت کی ہے۔ اب ہمک کی غزلوں میں شاعر اور دنیا ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے تھے۔ شاعر کا سفر اپنی ذات کے اندر تھا تو دنیا کے حوالے سے تھا۔ آخری غزلوں میں شاعر کسی اور جہت کے حوالے سے بلکہ اکثر تو براہ راست کسی اور جہت سے گفتگو کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ آسانی کے لیے اس جہت کو خدا بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن وہ خدا جو زندگی سے زیادہ موت کا خدا ہے۔ زندگی اور موت کی اس شذیت کو ہمارے شاعروں، خاص کر نئے زمانے کے شاعروں نے اکثر محسوس کیا ہے۔ اس احساس کی کئی شکلیں پاکٹی منزلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ زندگی اور موت ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ ایک یہ کہ زندگی کی آتش کرنے کی سہی ہے، لیکن موت کا تجربہ قریش کی سہی کو ناکام بنا دیتا ہے، بلکہ شروع ہی ہونے نہیں دیتا۔ ایک منزل یہ بھی ہے کہ زندگی اور موت ایک ہی منظر ہیں، یعنی ایک حقیقت کے دو پہلو نہ ہوں بلکہ دونوں میں اس طرح کا ادغام ہو جس طرح پانی میں رنگ کا ہوتا ہے۔ لہذا جو چیز ایک وقت میں موت دکھائی دے، وہی دوسرے وقت میں زندگی دکھائی دے۔ بانی کے آخری دور کے کلام میں موت کے تجربے کی یہ سب پیچیدگی موجود ہے۔ زبان کی تخلیقی شدت میں تین عناصر کار فرما ہیں: استعارہ، اس کی پشت پناہی کرنے کے لیے پیکر اور قواعد سے ایک بانگی بے نیازی جو بسا اوقات بالکل نئے روزمرہ کی تخلیق میں مصروف نظر آتی ہے۔ ذیل کی غزل میں یہ سب چیزیں بیک وقت کار فرما ہیں۔

شفق شجر موسموں کے زیور نئے نئے سے

دعاؤں کی اوس چٹے منظر نئے نئے سے

پہلے مصرع میں ”شفق شجر“ موسم جو نئے نئے سے زیور پہنے ہوئے ہیں، بظاہر زندگی کی علامت ہیں۔ لیکن شفق، چاہے وہ صبح کی ہو چاہے شام کی، رات کی یا دن کی موت کا بھی اشارہ ہے۔ موسموں کے زیور نئے نئے سے ہیں، یعنی پرانے ہیں، لیکن نئے لگ رہے ہیں۔ ”شفق“ اور ”شجر“ کو الگ الگ بھی پڑھ سکتے ہیں، یعنی شفق، شجر اور موسم، ان تینوں کے زیور نئے نئے سے ہیں۔ ”شفق شجر“ کو ایک ترکیب فرمیں کریں تو ایک صورت یہ بنتی ہے کہ موسم اپنی سرخی

اور شادابی میں شفق کے شجر کی طرح ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ”شفق“ کی صفت ”شجر“ فرض کی جائے، یعنی نہ صرف یہ کہ ”شجر“ شالی شفق پھول رہے ہیں (شفق پھولنا محال ہے) بلکہ یہ بھی کہ ”شفق“ شالی شجر بلند بالا اور توانا ہے۔ لیکن یہ سارا منظر نامہ دوسرے مصرع میں ایک اور جہت کی طرف لے جاتا ہے، کیوں کہ نئے نئے زایروں کے باوجود، ”دعاؤں کی اوس“ بھی منظروں پر ہے۔ ”اوس“ اگر شادابی کا استعارہ ہے تو موت کی ٹھنڈک کا بھی۔ (امیدوں پر اوس پڑ جانا بھی محال ہے) منظروں کو دعا کی اوس چھینے ہوئے دیکھنا اگر ایک طرف اس بات کا اشارہ ہے کہ وہ دل جنھیں دعا کرنے کی بھی تاب نہ تھی، اب کم سے کم دعا کرنے لگے ہیں (خاموشی سے اظہار کی طرف گزران) تو دوسری طرف اس بات کا بھی اشارہ ہے کہ عمل کی دھوپ کے بجائے دعا کی ٹھنڈک ہی ہاتھ لگی ہے۔ دوسری اشاروں کے باعث شجر میں بے شال خوب صورتی پیدا ہو گئی ہے۔ اس پوری غزل کی تفہیم کی کوشش ایک طرح کی زیادتی ہی ہوگی، کیوں کہ اس غزل کا بیش تر عمل ایسے احساسات کی سطح پر ہے جو آسانی سے تفسیر کی گرفت میں نہیں آتے۔ لیکن اس کا آخری شعر نقل کیے بغیر چارہ بھی نہیں ہے۔

خفک ہوا شام کی کہانی نئی نئی سی

ہولنے غم پھر محبتوں بھرنے نئے سے

”محبتوں بھرنے غم میں“ محبتوں کو طرف یا صلاحیت فرض کیا گیا ہے، یعنی غیر مرنی کو مرنی بنا یا گیا ہے۔ اس لسانی عمل کی مثال ہمارے محاوروں اور روزمرہ میں موجود ہے (مقدود بھر “خیال بھر” “خزروت بھر” وغیرہ) لیکن روزمرہ کلمچک ہوتا ہے۔ ماہرین لسانیات و قواعد کہہ سکتے ہیں کہ روزمرہ میں تبدیلی یا اضافہ مناسب نہیں اور یہ بات درست بھی ہے۔ لیکن تخلیقی فن کار کو اس کے سوا چارہ بھی نہیں کہ اظہار میں وسعت لانے کے لیے روزمرہ اور محاورہ میں وسعت لانے کی کوشش کرے۔ یہ کوشش اس وقت کامیاب ہو سکتی ہے، جب وسعت کے انھیں امکانات کو دریافت کیا جائے اور بروئے کار لایا جائے جو زبان کے جوہر میں پرست ہوں۔ بہت سے غیر ملکی لوگوں کی زبان میں غیر شعوری طور پر ایسے فقرے اور تراکیب در آتے ہیں جو ان کی مادری زبان سے مناسبت رکھتے ہیں لیکن ہماری زبان میں وہ اجنبی، بلکہ غلط معلوم ہوتے ہیں، لیکن غلطی کہاں ہے، اس کی نشان دہی مشکل ہوتی ہے۔ تخلیقی فن کار سے اس قسم کے مناسبتے سرزد نہیں ہوتے۔ ایک غیر ملکی طالب علم نے اپنی کتاب مجھے بھیجی اور سرنامے پر

یہ لکھا: ”خاروقی صاحب کے نام، جس نے میری بڑی مدد کی ہے۔“ اس فقرے میں جس کی غلطی تو نمایاں ہے، اگرچہ انگریزی محاورہ اسی غلطی ”کا قضا کرتا ہے۔“ لیکن ”بڑی مدد کی ہے“ میں کوئی غلطی نہیں۔ پھر بھی یہ اردو میں ”صحیح“ نہیں معلوم ہوتا۔ تخلیقی فن کار کے تصرفات بڑی حد تک صحیح ہوتے ہیں اور آئندہ کا روزمرہ بن جاتے ہیں۔ بانی اپنی ایک گد مشتہ غزل میں (جو ”حساب رنگ“ میں شامل ہے) ”بھر“ کا ایسا ہی استعمال کر چکے تھے (گمان بھرتی، اژان بھرتی، وغیرہ) لیکن اس غزل میں ”بھر“ ہر جگہ اتنا جستہ نہیں، جتنا ”محببتوں بھر“ پر لے غموں میں ہے۔ آئندہ غزلیں بھی ”بھر“ اور اس قبیل کے دوسرے روزمرہ کے کامیاب تصرفات سے آراستہ ہیں۔

جائے کس کا کیا چسپا ہے اس دُحوں کی صف کے پار

ایک لمحے کا افق اُمید بھرسیرا بھی ہے

اس شعر میں ”افق“ کے استعارے کے لیے ”ایک لمحے“ کا استعمال کرنے سے زبان میں ایک نئی کیفیت کے علاوہ استعارے کی ایک بنیادی خوبی آگئی ہے کہ استعارہ مکان کے لیے زمان اور زمان کے لیے مکان یا مرثی کے لیے غیر مرثی اور غیر مرثی کے لیے مرثی تقابلات دریافت کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔

اے پیہم پرواز پرندے دم ے ے

نہیں اُترنا آنگن میں تو صحت پر آ

یہاں ”پیہم پرواز“ کو صفت کے طور پر استعمال کر کے پرندے کی زمانی اور مکانی دونوں

حیثیتیں واضح کر دی ہیں۔

بانی کی وہ غزلیں جن میں ”تیرا“ ”میرا“ ”تیری“ ”والا میں“ ”روٹیں برتی گئی ہیں“

موت اور حیات، زمان و مکان، خدا بطور زندگی اور خدا بطور موت کی باہم پیوست شذوذیں کا مسلسل استعارہ ہیں۔ ان تمام غزلوں میں مشکل خود کہ ان حقیقتوں کے سامنے دریافت کرتا ہے اور گم بھی کرتا ہے جو کسی مبہم مراجعے کے ذریعہ اس کے ذہن پر منکشف ہوتی ہیں۔

جنگل میں گم فصل مری

نہی میں گم پتھر میرا

کبھی کبھی سب کچھ غائب

ہم کو گم اکثر میرا

تہا دیکھنے والا میں

ایک اولے و گرتی

شوقِ تحریر اس کی

ہوا اظہار اس کا

باہر میرے فصل اگانے والا تو

ترے خزانے سدا لائے والا میں

جھڑوں پہ بارش دور پہاڑوں کی دھوا

بھینکنے والا چنگے سکھانے والا میں

دائم ابدی وقت گزرنے والا تو

منظر سدا دیکھ ٹھہرنے والا میں

ہر شخص کسی مجھے جھنور میں لے آئی

نری کنارے آتھ بھگونے والا میں

کیا دن ریتا سب کچھ لکھ میں پھر لے

جاگ رہا ہوں ترے ہی سونے والا میں

جو کچھ ہے اس پار وہی اس پار بھی ہے

ناؤ اب رہی آپ ٹوہنے والا میں

ان غزلوں کی نمایاں صفات میں ایک یہ بھی ہے کہ مشکل کی شخصیت بظاہر بدلتی رہتی ہے

لیکن دراصل ایک ہی ہے۔ اس کی پہچان ہمیشہ اس بات میں ہے کہ وہ دونوں دنیاؤں میں

سفر کرتا ہے لیکن کوئی دنیا اس کی اپنی نہیں ہے۔ وہ کبھی دور کبھی نزدیک، لیکن ہمیشہ

"باہر کا آدمی" نظر آتا ہے۔ "والا میں" کی روایت میں غزلوں کا سلسلہ جس شعر سے شروع

ہوتا ہے وہ اس کی پہچان کا شعر ہے اور وہ یہ مطلع ہے۔

ہری نہری خاک اڑانے والا میں

شوقِ شجرِ قصور بنانے والا میں

یعنی وہ آوارہ بھی ہے، رنگین خاک کی ہولی کہلاتا ہے۔ (یعنی اپنی زندگی کو ضائع کرتا ہے) اور شفق شجر (جس کی تشریح اور پرگزر چکی ہے) تصویریں بھی بناتا ہے، یا شاید وہ خود ہی شفق شجر ہے اور اپنی ذات کا اظہار شفق شجر کی تصویر کے ذریعہ کرتا ہے۔ پرانی غزلوں میں شاعر کی شخصیت کے تمام رخ متعین تھے، آخری غزلوں میں سرحدیں دھندلی نظر آتی ہیں محسوس ہوتا ہے کہ طبیعتی تجربات کو نیچے چھوڑ کر اب شاعر مابعد الطبیعیاتی تجربات سے گزر رہا ہے۔

شامل ہوں تانفلے میں مگر سر میں دھند ہے

شاید ہے کوئی راہ جدا بھی مرے لیے

کہاں تلاش کروں اب افق کہانی کا

نظر کے سامنے منظر ہے بے کرانی کا

اس مطلع کے آگے سیدل کی دنیا آباد ہے، باقی اگر زندہ رہتے تو اس دنیا کی تسخیر بھی انہیں

کی تقدیر ہوتی ہے

ہر طرف نظر کر دیم ہم یہ خود سفر کر دیم

اے عیاذ حیرانی! میں چہ بے کرانی ہاست

اشارے

۴۹/۱۶۸	آتش، محبوب حیدر علی ۱۵/۱۶/۱۷۷۷-۱۰۵/۱۰۶/۱۰۶
احسن، مدرہ دی ۱۰۰	۱۷۸/۱۷۶
احمد علی ۵۷	آفتوا، اپنا ۱۸۵
احمد شہان ۱۸۴/۱۹۳/۱۹۳	آکھن، ٹولیدو، اپنا ۱۰۹-۱۱۰
احمد ندیم قاسمی ۵۷	آرزو کشمیری ۷۰
اختر الایمان ۱۷۷	آرکٹ، سٹراس ۱۹۴
اختر حسن ۱۱۸/۱۱۹	آزاد، جگن ناتھ ۵۱، ۵۴
اختر حسین رشتہ پوری ۱۵۷/۱۱۸/۱۱۹	آزاد محمد حسین آزاد ۱۱۷/۱۱۷
اختر شیرانی ۱۹۱	آسی نذری پوری، شاہ ۱۳۸
اویب اے۔ آبادی ۵۳	آفاق جاسسی ۵۰
ارسطو ۱۱/۱۵	آل احمد سرور ۱۵۲/۱۵۳/۱۵۴/۱۰۳
اریب، سلیمان ۱۲۶-۱۳۳	آنگ، ادیش ۱۶
اشافن، والٹر ۱۲۶-۱۳۱/۱۳۷	ابراہیم گنوی ۱۹۹/۲۰۷
اشافتر جارج ۱۳۱/۱۵۱/۱۶	ابراہیم، پتھری ۲۹
اسلوب احمد انصاری، پروفیسر ۴۵۰/۴	ایمان افشا ۱۱۰/۱۹۳/۱۹۴/۱۹۵/۱۹۶/۱۹۸
اصغر گوندوی ۷۰	ابن خلدون ۱۵
اقبال، علامہ اکریم محمد ۹-۳۵/۳۶-۳۸	ابوالقاسم حفصی ۱۶۳
۹۴-۱۶۶/۱۷۰/۱۸۸/۱۹۳/۱۹۴	ابولہب ۳۳
۱۹۵/۱۱۱/۱۱۷/۱۲۷/۱۳۳/۱۶۱	ابو محمد سحر ۸۳
۱۱۶۲/۱۷۱/۱۹۹/۲۰۸/۲۱۰	اشرف کشمیری، جعفر علی خاں ۶۳
ایڈیٹ۔ ڈی جیمس ۷۸-۱۶۹/۱۹۲/۱۱۸	احتمام حسین، پروفیسر سید ۵۷/۵۸/۵۹

۱۹۲۱۱۸۵۱۱۴۳۱۱۴۲	۱۹۹۱۱۴۳
بورہ - سی - ایم - ۱۱۰ - ۱۱۳	امداد نام اثر ۱۸۳ / ۱۷۹
بورہ سی - جو رقبہ کوئی ۱۴۳	امیر مینائی ۱۱۰۴ / ۱۱۰۷ / ۱۱۱
بہار، ٹیک چند صاحب بہار عجم ۸۹	انشاء، میر نقشا الشخاں ۱۱۷۱ / ۱۱۷۲ / ۱۱۹۳
بڑاں، خواجہ حسن اللہ ۱۲۲	۱۹۱
بیسٹ، ارونگ ۹۳	انور سدید ۱۵۴ / ۵۷
بیدل، مرزا عجل نقاد ۱۱۴ / ۱۱۵ / ۱۸۷ / ۱۸۸	ایس، میر میر علی ۱۱۷۱ / ۱۱۷۲ / ۱۱۹۳ / ۱۵۲
۲۱۳ / ۱۵۷	۱۷۹ / ۷۵ - ۷۷ / ۷۷ - ۸۳ / ۸۳
	۱۸۸ - ۹۰ - ۱۷۱
پاپر، کارل ۱۲۳ - ۱۲۳ / ۱۱	اؤر بلخ، اربک ۱۷۲ - ۱۷۳
پریم کار نظر ۱۸۳ - ۱۹۲	ایوب مرزا، ڈاکٹر ۵۴
پلاقمہ، سلویا ۱۷۹	ایو تو شنگو، ایوگنی ۱۲۳
تاجور نجیب آبادی ۵۱	بارت، اردلان ۱۸۷
جبریزی، ڈاکٹر جلال الدین ۵۷	باطی، قطب الدین ۷۱
تسلیم، منشی، امیر اللہ ۵۱ / ۵۰	باتی ۱۸۷ / ۱۸۷ / ۱۸۷ - ۱۹۳ - ۲۱۳
	بازید، سبطانی، شیخ ۳۳
جابر علی سید، ۳۴	برگسان، آرنی ۷۰
جانی، مولانا نور الدین عبدالرحمن ۷۲	بروکس، کلنی اشہد ۱۱۹ / ۱۵۷
جانسن، ڈاکٹر سیمون ۳۳	براج کوئل ۸۵
جان صاحب ۷۱	بلوم، ہیرلڈ ۱۹۲ / ۹۳
جان شارانہتر ۱۱۷ - ۱۲۵	بلیک، ولیم ۱۲۷
جرات، بجلی مان ۱۷۷	بن، گلاٹ فریڈ ۱۸۹ / ۱۹۳ / ۱۹۲
جگر مراد آبادی ۱۱۵ / ۱۷۰ / ۱۹۳ / ۱۹۳	بودیتر، شارل ۱۱۰ / ۱۲۴ / ۱۹۹ / ۱۲۲
بلبل، لنگ پوری ۵۱	۱۱۵۵ - ۱۵۳ / ۱۵۱ / ۱۱۱

خاکسار دہلوی ۱۰۱/۱۰۱	جنید بغدادی، شرح ۳۳
خلیق، میر مستحسن ۹۰	جوہر لال نہرو ۵۹
خلیل الرحمن اعظمی ۱۵۸، ۱۴۴، ۱۹۳	جوانس، جیمس ۱۹۲
۱۱۹، ۱۹۵، ۱۹۴، ۱۹۸	محمد شمس الملح آبادی ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۴۹، ۱۵۰
دراغ، نواب مرزا خاں ۱۰۱، ۱۵۳، ۱۵۱	۱۲۵، ۱۹۰، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵
۱۰۱، ۱۶۱	۱۹۶، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۰۹
دیر، مرزا سلامت علی ۱۱	جوہر مولانا محمد علی ۱۱۰، ۱۱۴
درو، سید خواجہ میر ۱۵۱، ۱۴۸، ۱۶۹، ۸۸	چامرا، جہری ۱۶
۱۴۵، ۱۴۸	چراغ حسن حسرت ۵۳
دست، فتح سکی، فیودور ۱۳۰	چشتی، ابوسف سلیم ۱۲۰، ۱۲۱، ۲۲
دیگارت، رنے ۱۶۳	چکبست، برج نرائن ۱۱، ۹۶، ۲۰۰
ڈکنس، چارلس ۱۳۰	حاتم دہلوی، شاہ ۶۷
ڈن، جان ۱۱۳۹، ۱۱۴۱	حافظ شیرازی، خواجہ ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۶
ذکیر احمد ۵۳	۶۳
ذوق، شیخ محمد ابراہیم ۱۰۵، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۳۹	حالی، مولانا الطاف حسین ۱۹۳، ۱۴۱، ۱۴۸
۱۴۰	۱۲۹، ۱۸۳
راشدی، م ۱۵۱، ۱۷۰، ۱۱۱، ۱۱۸	حامدی، کاظمیری ۶۶
۱۹۹، ۱۷۷	حسرت مولوی ۱۷۰، ۱۱۱، ۱۳۸، ۶۳۹
رحمٹوس، آئی. اے ۱۰۱، ۱۱۴	۱۱۴، ۱۷۹، ۱۸۳، ۱۸۴
رسل، برٹریڈ ۱۲۰	حسن نسیم ۱۹۳
رسل، وائلف ۱۴۶	حسین، ام ۱۲۸، ۲۹، ۳۱، ۱۱۵
	حفیظ جالندھری ۵۲

۱۹۸۱/۱۹۳۱/۱۷۸۰/۱۳۷۱/۱۲۳۳

سید احمد ولوسی، مولوی و صاحب فرنگ

أصغیر ۵۰

سید عبداللہ، ڈاکٹر ۵۳

سیاب اکبر آبادی ۱۰۷-۹۹/۱۳۹

شاہ چارچ برنارڈ ۱۳۰

شاد عارفی ۸۵

شعلی ثنائی، علامہ ۹۳

شہر، عبداللیم ۱۳۰

شعلی، ایم میری ۵۷

شوق نیوی ۵۱

شوکت حسین ۵۳

شہر یار ۱۷۵-۱۸۳

شہیر بھلی شہری ۱۰۷/۱۰۵

شیفتہ، نواب مصطفیٰ خاں ۲۰۱/۱۲۰۰

شیکیپر، ولیم ۱۳۹/۱۷۸/۱۴۳/۱۵۳

صائب تبریزی ۷۳/۵۰

صفدر ۷۷

طالب آملی ۱۵۰-۱۳۹/۹۸/۱۵۰

ظفر اقبال ۱۸۵/۱۷۸/۱۱۵/۱۴۳/۱۵۱

۲۰۰/۱۹۹/۱۹۸/۱۸۷/۱۸۷

رشک بلی اوسط ۱۰۵۰/۱۰۳

رشید حسن خاں ۱۰۰/۵۰

رضی، الہی صدیقی ۵۳

رنگین، سعادت یار خاں ۷۱

روزی، مولانا جمال الدین ۱۴۳/۵۳/۵۰

۱۳۱/۱۲

رنا طرس، جو شوا ۱۷۱

رہیم، چان کرو ۱۳۷

ساحر، صیغائی ۱۱۸

سادر، اڑاں پال ۱۱۰/۱۲۰/۱۴۲/۱۴۳

سائمت، آر تھر ۱۹۱

سبط حسن، سید ۵۷

سراج گلگونی ۵۲

سردار جعفری ۱۱۷/۱۵۷/۱۵۸/۱۵۹

۱۹۱/۱۹۱/۱۹۴/۱۱۸/۱۱۹/۱۴۳

سرشار، پٹل رگ ناتھ ۱۳۰

سعدی شیرازی، شیخ ۵۰

سلیم، سلطان ۳۲

سلیم احمد ۱۷۹/۱۷۸/۱۹۳/۱۹۳

۱۹۵/۱۹۷/۱۹۸

سلیم اختر ۵۳

سلیمان ندوی، علامہ سید ۵۳

سنو، سلطان ۳۲

سودا، مرزا محمد رفیع ۱۸۸/۱۹۰/۱۹۵

المطهر المسمى غفران

1971 1972 1973 1974 1975

19A / 19P / 19F

فرائد، تار تھریپ ۲۰۵

09

فقير مير حسن الدین ۷۹۱۷۸

عبد الستار حسن، ڈاکٹر ۵۲

فیض احمد فیض ۱۵۱/۱۵۴/۱۵۸

عبد القادر، سرخس ۱۳۹۱/۵۳

1991-1992

مجلس

عزیز احمد

۱۴۴۰/۱۴۴۱ هـ

عزیز جامعہ ص ۱۴

لا يجوز البيع

عشق کھڑی امیر ۱۹۱۲ ۱۹۲۳ ۱۹۳۴ ۱۹۴۵

کشتن پر شمار امپاراجہ ۵۵

14/03/2014

کفایت علی ۵۳

عصرِ خفائی ۵۵

49 کلیم الدین احمد

$AP = AF$ *مساوی*

طیور حیات

سورۃ الفجر ۱۴۹

غالب، مرزا اسد اللہ شاہ

کورجہ، تسمیوں کی فہرست III

199 198 197 196 195 194

کینس احسان ۱۴۳ / ۴

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1

کیسے لکھنا سیکھیں

110 111 112 113 114 115

کیلیان اعظمی ۱۱۹/۱۱۸

IF4 IF2 IF3 IF1 IF0

14110105-1471471

گول چندارک ۴۰

09F 09F 0AF 0C0 0C0

گوٹے، وولف گانگ ۱۳۹/۴۰۴

1444444

گیان چندا پر و تیر ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲

741

قانونی جرائد ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱

نفس پروردگار

تالوت خان

مراقبہ گورکھ پوری ۱۵۸۱۲۹

وزیر، ڈولپور کے ۳۶

معاون داخل ۱۳۳

نسیم بھرتوری ۵۱

نسیم، ہڈت دیا شکر ۲۷

نصور دھادی ۱۹۳

نوشہ افروز راج ۱۴۰، ۱۳۴، ۱۳۲

نظام الدین اولیا، شیخ ۲۱

نظیر اکبر آبادی ۸۹-۷۷

نیر کاگوری صاحبزادہ لقا ۵۱

لہو داروگ ۱۶۳

مہر بٹ، اجارچ ۱۵۷، ۱۳۹

مہت، گڑھیم ۱۸۶، ۱۸۳، ۱۶۱

مہوف مستحالی، ہیوگوفان ۴۵، ۱۶۴

موم ۱۷۳، ۱۷۲

مہنگل، ایف ٹولپور ۶۱

مہیر، ایرک ۱۳۱

مہوگو، دکتور ۱۶۳

مہد علی شاہ، بادشاہ اودھ ۷۱

مہید اختر ۱۹۱، ۱۹۷، ۱۳۲

مہر ڈور، دھولیم ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۶۸، ۱۵۵

مہیر آغا ۱۱۱

مہیر خواجہ، وزیر علی ۱۰۵

مہار عظیم ۵۹

یاکسن، اروان ۱۵

یگانہ چنگیزی ۱۵، ۱۷۱، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۷۷

۱۷۷، ۱۷۸، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۸

یوسف حسین خاں ۱۵۳، ۱۵۵، ۵۶

یے شمس، ولیم شہر ۱۰۹، ۱۶۹

پرومکی کے غلو



مصنف: مجتوں گور کچوری

صفحات: 216

قیمت: 65 روپے

پریم چنر کے غلو



مصنف: من گور پال

صفحات: 392

قیمت: 98 روپے

فطیمہ و تربیت اور والدین



مصنف: محمد اکرام خاں

صفحات: 176

قیمت: 68 روپے

اسرار خودی



مصنف: شاکست خان

صفحات: 332

قیمت: 106 روپے

مسلمان اور عصری مسائل



مصنف: سید عابد حسین

صفحات: 168

قیمت: 67 روپے

ہندوستانی مشرین اور ان کی عربی تفسیریں



مصنف: محمد رالمحمد دانی

صفحات: 352

قیمت: 110 روپے

معارفانہ جامعہ



مصنف: ظفر احمد نظامی

صفحات: 288

قیمت: 95 روپے

تقدیر اور جدجہ اردو و تہذیب



مصنف: بزمی خان

صفحات: 248

قیمت: 86 روپے

₹ 80/-

ISBN-978-81-7587-476-3



9 788175 874763